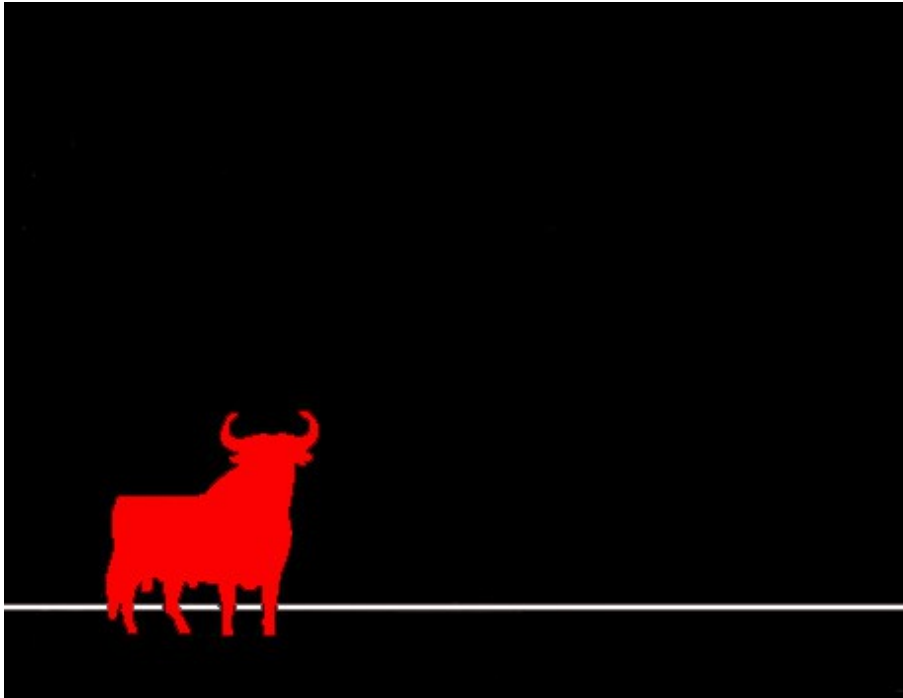


ANTOLEJÍA

CINE ESPAÑOL



Selección y textos:

© **Julio Tamayo**

cinelacion@yahoo.es

INTROITO

Rapidito que estamos cerrando. Esta no es una antología al uso, es una antolejía, que pretende limpiar, fijar, y dar esplendor, subjetivamente hablando, a las mejores películas de la historia del cine español, gran parte de ellas unas perfectas desconocidas para el común de los espectadores españoles. Su único objetivo es ese, divulgar, difundir, despertar el hambre, de ver esas películas, con un lenguaje sencillo y comprensible. Al que no le gusten es su problema, no de las películas. Los que consideren que faltan muchas, y sobran otras tantas, adelante, tan fácil como ponerse a ello. Que aproveche.

Mi agradecimiento a todos los ripeadores, subidores, a los canales temáticos de cine español, a las Filmotecas, y a las editoras, tanto de VHS como de DVD, que Dios, o la SGAE, os bendiga. Todavía quedan muchas películas por rescatar, y confío que entre ellas se encuentre algún eslabón perdido. 100 +100 (un 2x1 por el mismo precio) películas de las que poder sentirse orgulloso de haber nacido en este contradictorio país. Quien califique de menor la cinematografía española, es simplemente por desconocimiento, por ignorancia. Acomplejados prejuiciosos abstenerse.

“Y un español sigue siendo orgullosamente nada.” **José Bergamín**

“Si Dios fuera español, al mes ya se le habría perdido el respeto.” **Juan Ramón Jiménez**

“¿Verdad que es divertido nacer español?” **Benito Pérez Galdós**

“¡Español, español, saca los pechos y ponte al sol!” **Miguel de Unamuno**

ÍNDICE

CARA-A

Por orden cronológico:

1-“La aldea maldita” (1930) Florián Rey.....	13
2-“La ruta de Don Quijote” (1934) Ramon Biadiu.....	14
3-“La verbena de la Paloma” (1935) Benito Perojo.....	40
4-“El clavo” (1944) Rafael Gil.....	41
5-“Mi adorado Juan” (1950) Jerónimo Mihura.....	61
6-“El último caballo” (1950) Edgar Neville.....	63
7-“Cielo negro” (1951) Manuel Mur Oti.....	64
8-“Habitación para tres” (1951) Tono.....	66
9-“El Judas” (1952) Ignacio F. Iquino.....	71
10-“Carne de horca” (1953) Ladislao Vajda.....	75
11-“Manicomio” (1954) Luis María Delgado y Fernando Fernán Gómez.....	76
12-“Sierra maldita” (1954) Antonio del Amo.....	80
13-“Orgullo” (1955) Manuel Mur Oti.....	81
14-“Calle Mayor” (1956) Juan Antonio Bardem.....	85
15-“Cuerda de presos” (1956) Pedro Lazaga.....	88
16-“Mi tío Jacinto” (1956) Ladislao Vajda.....	91
17-“Distrito quinto” (1957) Julio Coll.....	96
18-“El inquilino” (1957) José Antonio Nieves Conde.....	98
19-“Mañana” (1957) José María Nunes.....	100
20-“Diez fusiles esperan” (1959) José Luis Sáenz de Heredia.....	104
21-“Tenemos 18 años” (1959) Jesús Franco.....	107
22-“El cochecito” (1960) Marco Ferreri.....	112
23-“Culpables” (1960) Arturo Ruiz Castillo.....	116
24-“Fuego en Castilla” (1960) José Val del Omar.....	117
25-“Teresa de Jesús” (1961) Juan de Orduña.....	121
26-“Tierra de todos” (1961) Antonio Isasi-Isasmendi.....	126
27-“Tlayucan” (1961) Luis Alcoriza.....	130
28-“El ángel exterminador” (1962) Luis Buñuel.....	132
29-“El grano de mostaza” (1962) José Luis Sáenz de Heredia.....	137
30-“Sor Angelina, virgen” (1962) Francisco Regueiro.....	142
31-“El buen amor” (1963) Francisco Regueiro.....	148
32-“El espontáneo” (1963) Jorge Grau.....	160

33-“La hora incógnita” (1963) Mariano Ozores.....	163
34-“El verdugo” (1963) Luis García Berlanga.....	164
35-“La tía Tula” (1964) Miguel Picazo.....	165
36-“Julietta engaña a Romeo” (1965) José María Zabalza.....	198
37-“10:30 P.M. Summer” (Las 10:30 de una noche de verano) (1966) Jules Dassin.....	201
38-“Juguetes rotos” (1966) Manuel Summers.....	202
39-“Los ángeles exterminados” (1968) Michel Mitrani (y José Bergamín).....	212
40-“Un invierno en Mallorca” (1969) Jaime Camino.....	215
41-“Canciones para después de una guerra” (1971) Basilio Martín Patino.....	216
42-“Españolas en París” (1971) Roberto Bodegas.....	218
43-“Gente de boina” (1971) José Luis García Sánchez.....	219
44-“El espíritu de la colmena” (1973) Víctor Erice.....	221
45-“El amor del Capitán Brando” (1974) Jaime de Armiñán.....	224
46-“Furtivos” (1975) José Luis Borau.....	231
47-“Professione: Reporter” (1975) Michelangelo Antonioni.....	236
48-“¡Arriba España!” (1976) José María Berzosa.....	237
49-“El desencanto” (1976) Jaime Chavarrí.....	245
50-“Pascual Duarte” (1976) Ricardo Franco.....	246
51-“¿Quién puede matar a un niño?” (1976) Narciso Ibáñez Serrador.....	248
52-“Shirley Temple Story” (Shirley Temple Historia) (1976) Antoni Padrós.....	252
53-“Adiós Alicia” (1977) Santiago San Miguel (y Liko Pérez).....	254
54-“Bruja, más que bruja” (1977) Fernando Fernán Gómez.....	257
55-“El asesino de Pedralbes” (1978) Gonzalo Herralde.....	258
56-“Flammes” (Llamas) (1978) Adolfo Arrieta.....	259
57-“Ocaña, retrato intermitente” (1978) Ventura Pons.....	260
58-“Reflexiones de un salvaje” (1978) Gerardo Vallejo.....	265
59-“Sevilla tuvo que ser” (1978) Juan Sebastián Bollaín.....	268
60-“Tiempos de Constitución” (1978) Rafael Gordon.....	281
61-“Arrebato” (1980) Iván Zulueta.....	286
62-“Animación en la sala de espera” (1981) Carlos Rodríguez Sanz, Manuel Coronado.....	289
63-“Bodas de sangre” (1981) Carlos Saura.....	291
64-“Cada ver es” (1981) Ángel García del Val.....	294
65-“Función de noche” (1981) Josefina Molina.....	296
66-“Los montes” (1981) Chema Sarmiento.....	300
67-“Trágala, perro” (1981) Antonio Artero.....	321
68-“Vida / Perra” (1981) Javier Aguirre.....	337
69-“La línea del cielo” (1983) Fernando Colomo.....	342
70-“Maravillas” (1983) Manuel Gutiérrez Aragón.....	345
71-“Vestida de azul” (1983) Antonio Giménez-Rico.....	346

72-“ Cuentos imposibles ” (serie) (1984) Jaime de Armiñán.....	348
73-“ Padre Nuestro ” (1984) Francisco Regueiro.....	351
74-“ El caso del procurador enamorado ” (1985) Pedro Costa Musté.....	361
75-“ El elegido ” (1985) Fernando Huertas.....	363
76-“ Angustia ” (1987) Bigas Luna.....	365
77-“ Mientras haya luz ” (1987) Felipe Vega.....	366
78-“ El pecador impecable ” (1987) Augusto Martínez Torres.....	368
79-“ Espérame en el cielo ” (1988) Antonio Mercero.....	371
80-“ Impressions en haute atmosphere ” (Impresiones en la Alta Atmósfera) (1988-1989) José Antonio Sistiaga.....	375
81-“ Mujeres al borde de un ataque de nervios ” (1988) Pedro Almodóvar.....	376
82-“ Las cartas de Alou ” (1990) Montxo Armendáriz.....	379
83-“ Amantes ” (1991) Vicente Aranda.....	387
84-“ El sol del membrillo ” (1992) Víctor Erice.....	388
85-“ L’absence ” (La ausencia) (1993) Peter Handke.....	397
86-“ Jardines colgantes ” (1993) Pablo Llorca.....	401
87-“ Todo es mentira ” (1994) Álvaro Fernández Armero.....	403
88-“ Souvenirs de Madrid ” (1995-2019) Jacques Duron (y Fabienne Morel).....	407
89-“ Adosados ” (1996) Mario Camus.....	409
90-“ Rincones del paraíso ” (1997) Carlos Pérez Merinero.....	411
91-“ El sueño de Cristo ” (1997) Ángel García del Val.....	415
92-“ El cielo gira ” (2004) Mercedes Álvarez.....	416
93-“ Vete de mí ” (2006) Víctor García León.....	421
94-“ Eloxo da distancia ” (Elogio de la distancia) (2007) Felipe Vega (y Julio Llamazares).....	422
95-“ La influencia ” (2007) Pedro Aguilera.....	424
96-“ Monólogos de un hombre incierto ” (2010) Lorenzo Soler.....	426
97-“ Al fossat ” (El foso) (2011) Ricardo Íscar.....	432
98-“ El cuarto desnudo ” (2013) Nuria Ibáñez.....	441
99-“ Il vecchio e la ragazza ” (El viejo y la muchacha) (2014) Alberto Cima.....	446
100-“ Muchos hijos, un mono y un castillo ” (2017) Gustavo Salmerón.....	459

CARA-B

1-“ Espagne ” (España) (1905) Alice Guy Blaché.....	465
2-“ Danses espagnoles ” (Danzas españolas) (1928) Germaine Dulac.....	472
3-“ The Spanish Earth ” (Tierra de España) (1937) Joris Ivens.....	473
4-“ Carmen la de Triana ” (1938) Florián Rey.....	480
5-“ Vía Crucis del Señor en las Tierras de España ” (1940) José Luis Sáenz de Heredia.....	481
6-“ El hombre que se quiso matar ” (1942) Rafael Gil.....	504
7-“ La calle sin sol ” (1948) Rafael Gil.....	506
8-“ El señor Esteve ” (1948) Edgar Neville.....	507
9-“ Siempre vuelven de madrugada ” (1949) Jerónimo Mihura.....	514
10-“ El capitán Veneno ” (1950) Luis Marquina.....	517
11-“ Subida al cielo ” (1951) Luis Buñuel.....	518
12-“ Surcos ” (1951) José Antonio Nieves Conde.....	521
13-“ Duende y misterio del flamenco ” (1952) Edgar Neville.....	525
14-“ Jeromín ” (1953) Luís Lucia.....	527
15-“ ¿Crimen imposible? ” (1954) César Fernández Ardavín.....	528
16-“ La gran mentira ” (1956) Rafael Gil.....	532
17-“ Los ladrones somos gente honrada ” (1956) Pedro Luis Ramírez.....	536
18-“ El hombre que viajaba despacito ” (1957) Joaquín Luis Romero Marchent.....	537
19-“ Madrugada ” (1957) Antonio Román.....	538
20-“ Los clarines del miedo ” (1958) Antonio Román.....	540
21-“ Totò, Eva e il pennello proibito ” (La culpa fue de Eva) (1959) Steno.....	542
22-“ Un domingo ” (1960) Luis Cortés.....	560
23-“ Un viernes santo ” (1960) Juan-Gabriel Tharrats.....	561
24-“ Cerrado por asesinato ” (1961) José Luis Gamboa.....	562
25-“ En el balcón vacío ” (1961) María Luisa Elío y Jomí García Ascot.....	564
26-“ Plácido ” (1961) Luis García Berlanga.....	571
27-“ Siempre es domingo ” (1961) Fernando Palacios.....	574
28-“ Cena de matrimonios ” (1962) Alfonso Balcázar.....	578
29-“ Los culpables ” (1962) José María Forn.....	579
30-“ Ipnosi ” (Hipnosis) (1962) Eugenio Martín.....	580
31-“ Milagro a los cobardes ” (1962) Manuel Mur Oti.....	584
32-“ Tiburoneros ” (1962) Luis Alcoriza.....	591
33-“ Vuelve San Valentín ” (1962) Fernando Palacios.....	595

34-“El camino” (1963) Ana Mariscal.....	597
35-“Del rosa al amarillo” (1963) Manuel Summers.....	599
36-“Espanya Is Different” (España es diferente) (1963) Carlos Barba.....	606
37-“En busca del amor” (1964) Jean Negulesco.....	610
38-“El extraño viaje” (1964) Fernando Fernán Gómez.....	614
39-“La niña de luto” (1964) Manuel Summers.....	616
40-“La vida es magnífica” (Le voleur du Tibidabo) (1964) Maurice Ronet.....	625
41-“Anónima de asesinos” (1965) Juan de Orduña.....	631
42-“El arte de vivir” (1965) Julio Diamante.....	633
43-“La caza” (1965) Carlos Saura.....	635
44-“El cine amater” (1965) José Ernesto Díaz-Noriega.....	636
45-“Il momento della verità” (El momento de la verdad) (1965) Francesco Rosi.....	637
46-“Secuestro en la ciudad” (1965) Luis María Delgado.....	638
47-“Tetralogía del Ángel” (1965-71) Adolfo Arrieta.....	645
48-“La busca” (1966) Angelino Fons.....	650
49-“Calanda” (1966) Juan Luis Buñuel.....	652
50-“La ciudad no es para mí” (1966) Pedro Lazaga.....	653
51-“¿Y mañana?” (1966) Emile Degelin.....	656
52-“70 veces 7” (1967) Félix Acaso.....	662
53-“L’Espagnol” (El español) (1967) Jean Prat.....	664
54-“Yo he visto a la muerte” (1967) José María Forqué.....	666
55-“El hombre oculto” (1970) Alfonso Ungría.....	670
56-“Topical Spanish” (Tópico Español) (1970) Ramón Masats.....	678
57-“Carta de amor de un asesino” (1972) Francisco Regueiro.....	680
58-“Suspiros de España” (serie) (Primer suspiro) (1974-75) Jesús Yagüe (y Jaime de Armiñán).....	687
59-“Pim, pam, pum... ¡fuego!” (1975) Pedro Olea.....	728
60-“Trapito” (1975) Manuel García Ferré.....	730
61-“Antisalmó” (1976) Lorenzo Soler.....	734
62-“La Cristofagia” (Cocinar un Cristo) (1976) Javier Krahe y Enrique Seseña.....	737
63-“Platero y yo” (1976) Enrique Nicanor.....	738
64-“Camada negra” (1977) Manuel Gutiérrez Aragón.....	742
65-“Cet obscur objet du désir” (Ese oscuro objeto del deseo) (1977) Luis Buñuel.....	746
66-“Luto riguroso” (1977) José Ramón Larraz.....	753
67-“La Alameda” (1978) Juan Sebastián Bollaín.....	755
68-“El muerto, al hoyo...” (capítulo 1 de la serie “La España de los Botejara”) (1978) Alfredo Amestoy.....	771
69-“L’orgia” (La orgía) (1978) Francesc Bellmunt.....	784
70-“Un papillon sur l’épaule” (Una mariposa sobre la espalda) (1978) Jacques Deray.....	788

71-“Jaque a la dama” (1979) Francisco Rodríguez Fernández.....	789
72-“Los fieles sirvientes” (1980) Francesc Betriu.....	791
73-“La vraie histoire de Gérard Lechôneur” (La verdadera historia de Gérard Lechôneur) (1980) Joaquín Lledó.....	794
74-“Una jornada més” (Una jornada más) (1981) Lluís Rivera.....	795
75-“Cuerpo a cuerpo” (1982) Paulino Viota.....	807
76-“Chispita y sus gorilas” (1982) Luis María Delgado.....	809
77-“Pares y Nones” (1982) José Luis Cuerda.....	813
78-“Sonata de primavera” (1982) Miguel Picazo.....	817
79-“El arreglo” (1983) José Antonio Zorrilla.....	821
80-“Las bicicletas son para el verano” (1983) Jaime Chavarrí.....	826
81-“Le Pays Basque, été 1982” (El País Vasco, verano 1982) (1983) Otar Iosseliani.....	828
82-“Feroz” (1984) Manuel Gutiérrez Aragón.....	831
83-“Soldados de plomo” (1984) José Sacristán.....	834
84-“Tú solo” (1984) Teo Escamilla.....	836
85-“Extramuros” (1985) Miguel Picazo.....	839
86-“Stico” (1985) Jaime de Armiñán.....	840
87-“Tata mía” (1986) José Luis Borau.....	842
88-“Caín” (1987) Manuel Iborra.....	844
89-“Mi general” (1987) Jaime de Armiñán.....	846
90-“Pasodoble” (1988) José Luis García Sánchez.....	860
91-“El baile del pato” (1989) Manuel Iborra.....	861
92-“El niño de la luna” (1989) Agustí Villaronga.....	862
93-“Tacones lejanos” (1991) Pedro Almodóvar.....	866
94-“El pájaro de la felicidad” (1993) Pilar Miró.....	868
95-“Al otro lado del túnel” (1994) Jaime de Armiñán.....	869
96-“Cosas que nunca te dije” (1996) Isabel Coixet.....	878
97-“Fuente Álamo. La caricia del tiempo” (1998) Pablo García.....	880
98-“Las voces de la noche” (2003) Salvador García Ruiz.....	881
99-“The Limits of Control” (Los límites del control) (2008) Jim Jarmusch.....	886
100-“Los naufragos de la casa quebrada” (2011) Lorenzo Soler.....	888



1-“La aldea maldita”

(1930) Florián Rey



Honor. O amor.

Una película que comienza con el intertítulo: "*Sobre las ruinas de Castilla*", no puede ser mala, y por supuesto no lo es, todo lo contrario, la mejor, la única, película importante que se realizó en España por un español durante el periodo mudo, equiparable a las grandes obras maestras del cine mudo mundial. Y que no puede considerarse sonora solo porque no tiene sonido, aunque no haga falta, porque las imágenes se oyen, tal es su fuerza expresiva, vocativa, haciendo completamente innecesarios los intertítulos. De hecho Florián Rey hizo una segunda versión sonora doce años después, sustituyendo los molestos intertítulos por palabras audibles y le quedó una película muda, teatral, sin cine.

Por mucho que se trate de reivindicar al diseñador de trucajes, o aprendiz de mago, de Meliès, Segundo de Chomón, el cine mudo español es, y será siempre, "La aldea maldita", la "Surcos" silente. El perpetuo éxodo, éxtasis, castellano, reflejado con grandeza, sobriedad, austeridad, imaginera.

2-“La ruta de Don Quijote”

(1934) Ramon Biadiu



Que España es el país de las chapuzas, de los apaños, no se le escapa a nadie, pero ya cansa. Contrastar, cotejar, las informaciones, debería ser la norma no solo de cualquier periodista que se precie de serlo, sino también de cualquier crítico, investigador, ya sea profesional o amateur. Dar por sentado algo es la antesala de la equivocación, del agravio. Cuando el error lo comete la Filmoteca Española, una institución cultural pública a la que se le supone una cierta profesionalidad, seriedad, rigor, el asunto es más grave, indignante. En plena era de internet quien no acude a las fuentes es simplemente por dejadez. Tirando de varios hilos siempre, reitero lo de siempre, se acaba llegando a buen puerto, al origen.

El espectador que ve por primera vez “La ruta de Don Quijote” en la versión disponible en DVD (que es la misma que circula por la red, procedente de la edición de Video Mercury / Buena Vista de la película de Rafael Gil “Don Quijote de la Mancha” (1947), que incluye el corto de Ramon Biadiu como extra, edición no autorizada por los herederos), no tiene porque saber que esa versión muda, musicada, no es la original ideada por el director, Ramon Biadiu, sino una versión mutilada, significativamente, no hablamos de pequeños recortes, pasa de 32 minutos a menos de 20, por la productora CIFESA, para reducir su duración al estándar de exhibición de cortos en cines de la época. Desde luego quien si tiene la obligación de saberlo, y de comunicarlo al futuro espectador, es quien decide exhibirla dentro del programa oficial de proyecciones de la Filmoteca Española en abril y diciembre de 1997, que para más INRI, ya había proyectado anteriormente la versión correcta que el propio Biadiu había remontado en 1952, rebautizándola como “En un lugar de la Mancha”, al recuperar los derechos de explotación de CIFESA, copia procedente de la Filmoteca de Cataluña depositaria legítima de la película desde 1985 (entrega realizada a Miquel Porter Moix antes de la creación de la Filmoteca de Cataluña), en 1996, dentro del 28 Festival de Cine de Alcalá de Henares, la misma que emitió televisión española el 23 de mayo de 1974 en la 2 dentro del espacio “Documental” dirigido por Ramón Gómez Redondo.

Lo que no impidió que en todos los actos conmemorativos de los 400 años del Quijote realizados por todo el mundo (Berlín, Nueva York, México, Madrid (Cine Doré)) en 2005, decidieran mandar la copia recortada, sin hacer mención de la existencia de dos versiones diferentes, en realidad tres, ya que la original con el metraje de 32 minutos está desaparecida, y solo existen la mutilada por CIFESA procedente de los archivos alemanes del Bundesarchiv cedidos a la Filmoteca Española en 1988, y la remontada por Biadiu.

Si la película careciera de importancia, de valor, a pesar de la gravedad, injusticia, del asunto, todo hubiera quedado en un vulgar chascarrillo, anécdota, para investigadores, historiadores del cine, tiquismiquis. Pero resulta que hablamos de una película fundamental, casi se podría decir fundacional, de la práctica documental impresionista etnográfica en España, siguiendo la estela de Flaherty y Grierson, dos directores que Biadiu admiraba. Un territorio que si tenemos que hacer caso a la historiografía oficial del cine español, era casi exclusivo de “Las Hurdes (Tierra sin pan)” (1932) de Buñuel, obra capital que inaugura el género del falso documental. Desde luego tanto “Las Hurdes (Tierra sin pan)” como “La ruta de Don Quijote”, sientan las bases, plantan la semilla, del documental en España, una siembra que apenas si ha recogido sus frutos, si exceptuamos a Patino, Lorenzo Soler, José M^a Berzosa, Juan Sebastián Bollaín, Ricardo Íscar y logros aislados como “Juguetes rotos”, “Carboneros de Navarra”, “Ama Lur”, “España insólita” y la fallida “Lejos de los árboles”. No soy el único que valora su importancia, Buñuel opinaba lo mismo, fue el encargado de seleccionar “La ruta de Don Quijote” para representar en 1937 a España en el Pabellón Español de la República en París.

Pasemos a hablar de las principales diferencias entre las dos versiones que se conservan. Tomaré como base el documentado, exhaustivo, estudio que escribió la hija del director, Mercè Biadiu, con el fin de denunciar, aclarar, el malentendido por parte de la Filmoteca Española. La más evidente diferencia es la aparición de la voz en off en la versión de 1952, que incluye las voces de Don Quijote y Sancho, y la de un narrador. Lo que provoca que desaparezcan la mayoría de intertítulos, que son rediseñados con ilustraciones. Este cambio convierte el corto en algo más concreto, accesible, para todos los públicos, contextualizando las imágenes con el texto de Cervantes, lo mismo que hacían los intertítulos de la versión de CIFESA aunque de manera más abierta. O dicho de otro modo, la primera versión, y la segunda de CIFESA, iban destinadas a un público más amante, conocedor, del cine, y la tercera, al público en general. Realizando una versión en la que se fusionan el guión, que se hace visible, y las imágenes. Algo que puede parecer redundante, o innecesario, pero que es imprescindible hacer si se pretende ampliar su público potencial y exhibirla comercialmente. Obviamente prefiero la versión sin voz en off, incluso me sobrarían los intertítulos, es cinematográficamente más pura, más limpia, no necesito saber cual es la fuente literaria de inspiración de las imágenes, me conformo con disfrutar de la potencia visual, imaginera, abstracta, desprovista de explicaciones, de sostenes narrativos.

Lo segundo que choca es que en la versión de CIFESA desaparecen por completo tres de las mejores secuencias que sí estaban en la original, la de los cabreros, la de los pastores, y la de los batanes. Tres secuencias consecutivas, dignas de los geniales cortos sicilianos de Vittorio de Seta, que seguían a la de los Molinos de Viento, y que antecedían a la transitoria de Sierra Morena, la única eliminada en la versión de 1952.

Por lo demás, no hay ninguna diferencia estructural, y salvo la eliminación de algunos planos, el añadido de otros pocos, y el cambio de posición de los planos generales del principio al final, las dos versiones son muy similares, y respetan el maravilloso, equilibrado, montaje de Ramon Biadiu, que alterna a la perfección la visión idealista, paisajista, formalista, de Don Quijote, con ajustados planos generales, y la visión terrenal, humanista, cercana, en plano medio, y en primer plano, de Sancho. Hay que reconocer, no obstante, que CIFESA tajó la duración del corto eliminando secuencias enteras pero no hizo un remontaje, no alteró el ritmo del montaje original.

Juntando mentalmente la versión de CIFESA y las secuencias recuperadas en la de 1952, te puedes hacer una idea casi exacta de cómo era la versión original de 32 minutos, menos atropellada y con más desarrollo, fluidez, en cada una de las secuencias. Una auténtica puesta en presente, en imágenes, del libro de Cervantes, eliminando su carga retórica, literaria, narrativa, utilizando como filtro intermedio “La ruta de Don Quijote” del paisajista Azorín.



“En el verano de 1934, Ramon Biadiu, casi un pionero de nuestra industria cinematográfica de todos los demonios, cometió la qui jotada de lanzarse por tierras de la Mancha, cámara al hombro, en busca de la realidad de esos lugares amados. Cuarenta años después “La ruta de Don Quijote” sigue siendo un documento precioso sobre un tiempo que fue y un paisaje que permanece. Hombres, tierra, soledad, trabajo, gestos y vida componen el entramado básico de este honesto film cuya estética se puede resumir en el credo rosselliniano de que las cosas son bellas cuando son verdaderas. Y es ahí precisamente, en la verdad de lo que vemos, donde radica la validez, la frescura y -¿por qué no?- la modernidad del documental de Biadiu, que supo captar la realidad inmediata del entorno, proyectar en su trabajo un entusiasmo minucioso y pragmático por los detalles y que, además, tuvo el valor de no mediatizar por la vía retórica la realidad mirada.” **Ramón G. Redondo**

P.D-1: “Catalunya màrtir” (Cataluña mártir)

(1938) Ramon Biadiu, Jaume Agulló, Sebastià Parera, Josep Maria Maristany, Manuel Berenguer y Joan Castanyer



Como las imágenes hablan por sí solas, me limitaré a dar algunos datos de la realización. En septiembre de 1936 Josep Tarradellas crea el Comisariado de Propaganda de la Generalitat, que incluía una sección de cine, bautizada por error como LAYA FILMS, ya que debía ser LAIA FILMS, como todo estaba montado deciden dejar el nombre equivocado. La dirigió Joan Castanyer, director de cine y ayudante de dirección de Renoir, entre los colaboradores se encuentra Ramon Biadiu, que se encargaba junto con otros directores de cubrir la información del frente. Su mayor hito fue colaborar en la realización de la película “Sierra de Teruel” de Malraux. “Cataluña mártir” se hizo para dejar constancia de los bombardeos en Cataluña, 467, y llamar la atención de los países europeos, se hizo una versión francesa que se exhibió en los Campos Elíseos de París con la presencia del director Jean Renoir.



Ramon Biadiu con su cámara

La GUERRA CIVIL no fue un juego de niños.

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



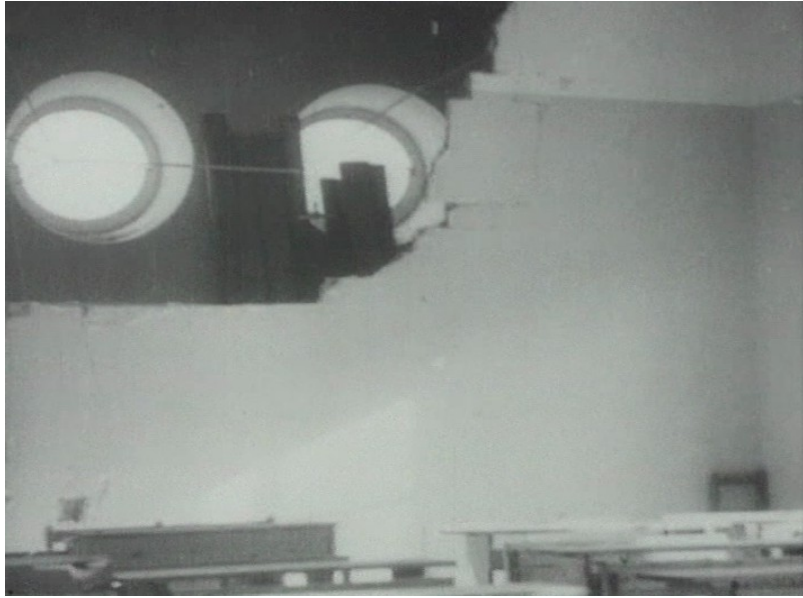
25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42





*(Imágenes extraídas de la película "Cataluña mártir"
(1938) Laya Films*



Ramon Biadiu con su moviola

3-“La verbena de la Paloma” (1935) Benito Perojo



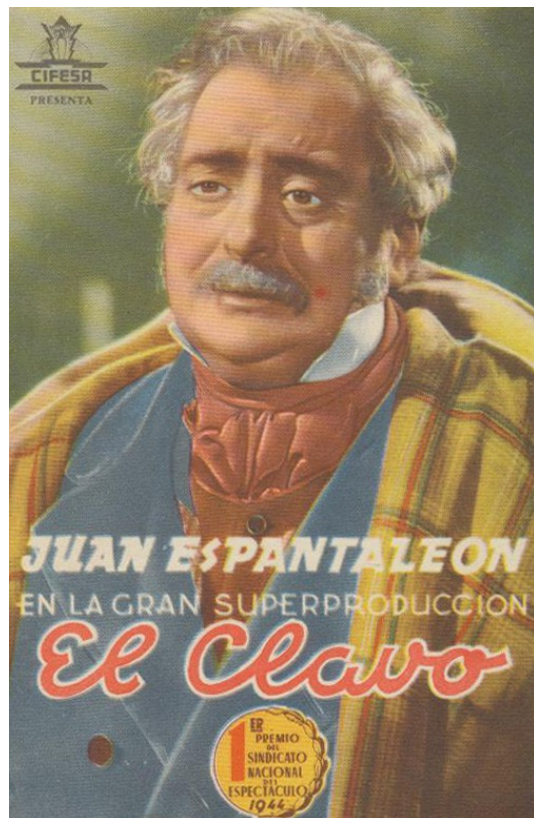
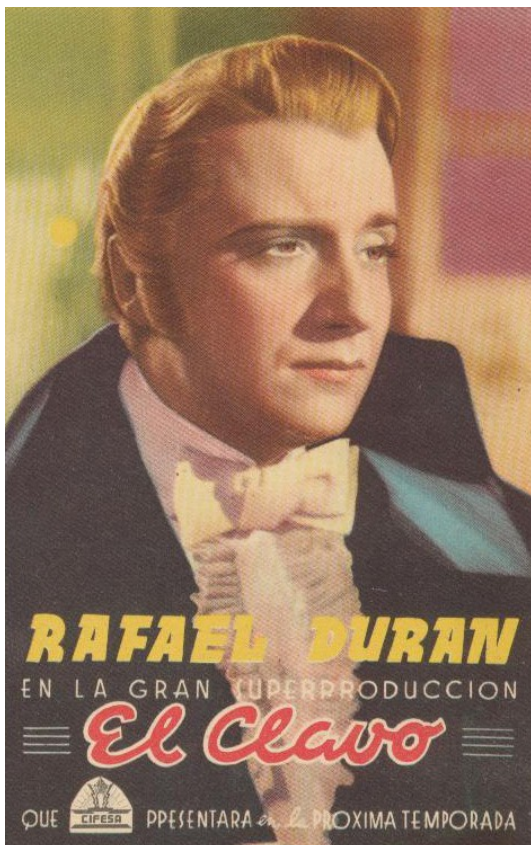
No me cansaré de repetirlo, que paletos somos los españoles, que acomplejados de mierda. Tenemos un musical impresionante como éste, absolutamente moderno, con una agilidad sorprendente, con montajes paralelos, sobreimpresiones, que no utiliza los números musicales como pegotes, como la mayoría de musicales y de las películas folklóricas, sino que forman parte de la historia, avanzan la trama, y no le concedemos la trascendencia que tiene. Por ser una zarzuela, que no deja de ser un sainete cantado. Esto es la verdadera comedia madrileña, la verdadera chulería, el verdadero cine español, que nada tiene que envidiar a las comedias picaronas de Renoir.

4-“El clavo” (1944) Rafael Gil



Como diría el desesperado Pavese, un clavo saca a otro clavo y cuatro clavos hacen una cruz. La historia de amor trágico inmortal más sublime de la historia del cine español, y utilizando como vehículo el arriesgado, ambicioso, molde de una película histórico-romántica de misterio, de pesquisa judicial, con geniales toques de humor, de casticismo. El azar como alcahuete, como verdugo. El prejuicioso apelativo global de acartonado para definir a todo el cine histórico realizado durante la dictadura fascista de Franco se queda sin argumentos, la recreación, ambientación, dirección artística es tan elegante, bella, como en una película de Feyder, Clair, Ophuls o Carné. Ese vals del final es un monumento cinematográfico, lo mismo que la banda sonora, genial “El vals de las flores” de Juan Quintero. Amparito Rivelles se sale de la pantalla, su arrogante forma de actuar está llena de matices, de contención, lo mismo que la actuación de Rafael Durán, que clava su papel de soberbio atormentado. Gran parte del mérito hay que atribuírselo al romántico ruso Pedro Antonio de Alarcón, un guionista emboscado, cuando el cine ni se atisbaba, especialista en estructuras narrativas complejas, cinematográficas.





P.D-1: “Viaje sin destino”

(1942) Rafael Gil



La culpa del complejo de inferioridad que tiene el cine español la tienen los críticos, los actuales, los de la época franquista, y los posteriores.

Los actuales por pura ignorancia, por pura dejadez, viven tan pegados al presente cinematográfico, se deben de creer que el cine se acaba de inventar, a la moda efímera de los festivales, que todo lo que sea mirar atrás les resbala. No viste tener curiosidad por el cine español, con hacer juicios de valor generalistas a priori basta. En cambio pierden el culo por descubrir la última moto que nos quiera vender el cuadernillo de cine, sea del país que sea. El eterno problema de la crítica española, la falta de personalidad, de criterio propio, de carácter, de valentía. Todos los críticos del mundo se parten la cara por reivindicar, y divulgar, las películas de sus cinematografías que son destacables, en España no, en España nos partimos la cara por defender cualquier película que nos tratan de colar desde cualquier revista del mundo. No se trata de chauvinismo, se trata de simple curiosidad, de tratar de conocer, reconocer, lo que se tiene cerca, lo que tiene valor, las propias vísceras, no reivindicar por reivindicar por el hecho de ser realizado en España.

Una plasmación más de este desinterés por el cine español, de este desprecio, es internet. Todos los países tienen portales de links con atención destacada a sus propias cinematografías, en España no, los escasos links dedicados al cine español naufragan en un mar de cine americano, y no hay excusas, porque con la existencia de canales temáticos de cine español el caudal está más que asegurado, por muchas repeticiones que hagan.

Los críticos franquistas porque con su estúpido, e irracional, patriotismo, ensalzaron cualquier película española al margen de su calidad, creando el prejuicio de que todo el cine de esa época es una mierda, y no es así, la prueba es "Viaje sin destino". Una genial muestra de alta comedia con el ritmo de una screw-ball de Hawks, con nuestro particular Cary Grant, Antonio Casal. Cualquier país se sentiría orgulloso de contar en su cinematografía con una película tan entrañable, tan divertida, tan especial como "Arsénico sin compasión", aquí no, aquí no solo no estamos orgullosos de ella, ni tan siquiera la conocemos.

Los críticos posteriores porque por razones ideológicas, y de cercanía histórica, el cine español del franquismo ni lo contemplaban, con excepciones como Terenci Moix y Perucha, y como mucho se han limitado a reivindicar el cine de la transición y movimientos tan chusqueros como el landismo. El caso es que ya sea por unos, o por otros, la casa del cine español está por barrer, y la mierda empieza a llegar por los tobillos.



P.D-2: “Huella de luz”

(1943) Rafael Gil



Quien nunca ha pasado hambre jamás valorará la comida, hay que ser pobre para comprender, disfrutar, las altas comedias, vulgar costumbrismo para los ricos. Si hablamos de 1943, en plena, dura, posguerra, con millones de españoles por debajo del umbral de la pobreza, es comprensible que “Huella de luz” fuera un auténtico acontecimiento, un rayo de luz en el fondo de un pozo, la Cenicienta, la “Pretty Woman” versión masculina, castiza, del cine español. Todo pobre en un día tonto ha soñado con ser rico, y en el colmo del paroxismo de la ficción utópica ha imaginado que existen ricos de buen corazón ansiosos de compartir altruistamente su suerte, su injusta situación privilegiada. Lo sé, ciencia-ficción extraterrestre, tan inverosímil como un cura al que no le gusten los niños, razón de más para disfrutarla, siempre y cuando tengas la ingenuidad de un espectador de 1943, un nivel de inocencia que en la actualidad provoca diabetes. Como antídoto ver “El hombre que se quiso matar” (1941), también del dúo Rafael Gil – Wenceslao Fernández Flórez, un humorista negro con el corazón blanco.



Rafael Gil, un director en blanco y negro



En España hay, perdón, han habido, directores buenos, muy buenos, y Rafael Gil, el GRAN director, con mayúsculas, del cine clásico español, nuestro René Clair. Que fuera considerado el mejor director, y de los más populares junto con Heredia y Orduña durante la dictadura fascista de Franco, le ha perjudicado sobremanera. También que su carrera fuera de más a menos, a muy menos, sus películas de los años 40 y 50 no resisten la comparación con las de los 60, 70 y 80. El reseteo, borrado de memoria, también cultural, que supuso la estafa de la Transición, perpetrada por su brazo ejecutor, la siempre mediocre, cainita, crítica cinematográfica española, le dio el tiro de gracia definitivo. Ningún otro director español cuenta en su haber con 10 películas reivindicables, universales, que aúnan brillantez formal y transgresión en el contenido, con gradaciones, en las buenas, que va del anarquismo anti-capitalista al comunismo.

No es casual que en las épocas de crisis es cuando existe un mayor margen de libertad, esa supuesta manga ancha no es más que una estrategia deliberada del poder para aplacar, apaciguar, los deseos de revolución, de cambio. Una manera de dejar que el pueblo, los creadores, se desfoguen, liberen energías, que bien encauzadas llevarían en línea recta de la rabia a la acción, a la destrucción. En la actualidad ni tan siquiera hay que encauzar, subvencionar, ese margen de inofensiva disidencia, esa función la cumple de manera gratuita, aséptica, whatsapp, twitter, instagram, facebook, etc., etc., etc., un gran muro de las lamentaciones que sirve de condón, bromuro, revolucionario. En los años 40, cuando la palabra hambre se escribía sin hache, tal era la carestía, el Régimen, la dictadura fascista de Franco, se podía permitir hacer la vista gorda, colar de vez en cuando una película anarquista, nihilista, como “El hombre que se quiso matar” (1941). Un margen de libertad creativa, temática, que desde luego Rafael Gil nunca volvió a tener, baste compararla con “Huella de luz” (1943), también salida de la pluma de Wenceslao Fernández Flórez, y apreciar las profundas diferencias, el paso del anti-capitalismo de amiguetes al no todos los ricos son malos y con esfuerzo y voluntad cualquiera puede triunfar en la vida, el sueño americano versión cañí.



Como a pesar del espíritu transgresor de su debut tuvo un relativo éxito, Rafael Gil trató de repetir la jugada rebajando el tono negro, fatalista, para transformarla en un divertimento bastante más inofensivo, que empieza a lindar con la alta comedia clásica, “Viaje sin destino” (1942), la “Diez negritos” castiza. Una linde que traspasa ya sin disimulos en “Huella de luz” (1943), una alta comedia romántica al uso que dadas las miserables condiciones vitales de la gran mayoría de los españolitos de posguerra fue un rotundo éxito de público, es lo que le pedía el cuerpo a los espectadores españoles, un poco de esperanza, de sueños de riqueza, de fe en el futuro. De nuevo trató de repetir la jugada con una especie de remake encubierto, “El fantasma y doña Juanita” (1944), y la cosa no cuajó del todo, Pemán no tenía la retranca de Flórez. En el intervalo entre ambas realizó la insustancial, escapista, y como no misógina, hablamos de Jardiel Poncela, “Eloísa está debajo de un almendro” (1943), de la que solo se puede salvar la increíble secuencia del tren imaginario, que prefigura al vanguardista Juan Sebastián Bollaín, y “El clavo” (1944), una de sus tres obras maestras, el apoteosis del amor romántico atemporal totalmente desligado de la triste, gris, realidad social del país, aunque esté basada en un caso real, un proceso de desconcienciación social, de evasión, de negación acrítica, de gran catequesis, que recorrió el cine español desde mediados de los años cuarenta hasta bien entrada la década de los cincuenta, con excrecencias hasta los setenta.



Periodo en el que Rafael Gil realizó algunas de sus peores películas, las acartonadas, retóricas, maniqueas, “La pródiga” (1946), un crimen la protagonista, “Reina santa” (1946), un crimen toda ella, la catequista “La fe” (1947) y la rígida, ilustrativa, “Don Quijote de la Mancha” (1947), vehículos de exaltación patriótica, apostólica, que vistos con distancia democrática, laica, dan bastante grima, dentera, como buena parte de las Orduñadas, Herediadas, Románadas, de la época. El cine comercial de cualquier tiempo y lugar siempre ha sido un fiel reflejo de la mediocridad, hipocresía, de sus dirigentes, y del grado de aborregamiento, de adoctrinamiento, de los espectadores. El cine independiente en España nunca ha tenido su público y cuando lo tuvo, ocasionalmente, tampoco pasó nada, jamás ha tenido capacidad de arrastre, de transformación de la sociedad, de la cultura del país. Ni tan siquiera con el advenimiento de internet, con la multiplicación de los canales de exhibición, la cosa ha cambiado, ni tiene visos de cambiar en las próximas décadas, siglos. En apenas una década hemos pasado del Torrentismo al Ochismo, ese es el estrechísimo margen de evolución, de revolución, que se permite el cine español comercial, a ese ritmo acabaremos llegando dentro de 100 años al René Clair de los años 20, que a pesar de su carga de rebeldía, de insumisión, petaba las taquillas de medio mundo. La palabra progreso hablando de cine es un eufemismo, un chascarrillo, comparen Val del Omar con Guérin y elijan a cual de los dos le aplican los calificativos nuevo, joven, audaz, honesto, cinematográfico.

Lo único bueno que se puede sacar en limpio del ciclo religioso patriótico del cine de Rafael Gil de mediados de los cuarenta es la más que posible influencia que tuvo la retrógrada, acientífica, “La fe”, aún así la mejor del ciclo (impagables esos planos de ambiente documentales en los que aparecen los sórdidos españoles de los años 40, que dejan en palmitas a los cuadros de Solana), en “Diario de un cura rural” (1951) de Robert Bresson, y el placer de reencontrarse con sus habituales secundarios, Juan Espantaleón, Camino Garrigó, Julia Caba, Félix Fernández, Ángel de Andrés, una auténtica familia que siempre cumplen con su función de “característicos” a la perfección. Lo mismo sucede con los protagonistas, cuando Rafael Gil da con un filón, Antonio Casal, Rafael Durán, Antonio Vilar, Amparo Rivelles, Fernando Rey, Francisco Rabal, no duda en exprimirlo hasta la última gota, hasta que el público se cansa de ellos, el cine clásico español también tuvo su particular star-system, algo más bajito que el americano, aunque Bogart, Cagney y Robinson, no fueran precisamente unos buenos mozos.



Pasado el furor CIFESA, Rafael Gil recobra el pulso perdido a marchas forzadas, demostrando que su etapa cartón-piedra y/o alimenticia la había rodado con el piloto automático, hay más cine en la primera secuencia de “La calle sin sol” (1948) que en “Reina santa” y “Don Quijote de la Mancha” juntas. Rafael Gil abandona la alta comedia americana y el cine histórico académico para centrarse en el realismo poético francés, en concreto para realizar una película casi gemela de “Demasiado tarde” de Clément, ambas del 48, y de idéntico valor. Salvo por la sublime excepción de “El clavo”, es evidente que Rafael Gil se sentía más a gusto dentro del realismo crítico que del escapismo, y que con presupuestos más ajustados su talento se afina. Por supuesto a pesar de ser una bellísima historia de amor inter-cultural con fondo neorrealista, crítico, casi un documental sobre las penosas condiciones de vida de los bajos fondos de Barcelona, recuerda en ese sentido a la gran “Filomena Marturano” (1951) de Eduardo de Filippo, a “Surcos” (1951) y a “Los ladrones somos gente honrada” (1956), de Nieves Conde y Pedro Luis Ramírez, ambos viejos ayudantes de dirección de Rafael Gil, y se nota, la película fue un fracaso de taquilla, el público español no estaba preparado todavía para verse retratado en el espejo, para pasar de los decorados de cartón-piedra a los escenarios reales, de hecho nunca lo ha estado, el espejito de los españoles es el de la madrastra de Blancanieves.



Como el público nunca ha perdonado que los directores se salgan del carril de las expectativas, de lo esperado, de lo ya trillado, del cuento mil veces repetido, Rafael Gil tuvo que replegar velas, los directores también comen y las películas costaban muy caras, y fuera de Cifesa hacía más frío, y dejar el neorrealismo para los italianos, que a diferencia de los españoles siempre han sabido reírse de sí mismos, aunque les jodiera, y mucho. Para recuperar el favor del público apuesta sobre seguro, “Mare Nostrum” (1948), viaje turístico por Italia, números musicales, una ridícula, enfática, trama de espionaje internacional, del popular, posteriormente denigrado, justamente, Blasco Ibáñez, estrella consagrada extranjera, la mejicana María Félix, haciendo de Mata-Hari alemana (¿?), y estrella española en ciernes, Fernando Rey, al que Buñuel rescató de sus tópicos, melifluos, papelones de galán macho ibérico. Resultado, una insulsa película, un Curtiz malo, que se olvida mientras la ves. La cosa no debió de ir mal del todo a pesar de su mediocridad y Rafael Gil volvió a repetir con María Félix en “Una mujer cualquiera” (1949), que cuaja una actuación mucho más aceptable, lo mismo se puede decir de la película, que como cine de género funciona muy bien, cine negro patrio, vamos cambiando baby por nena, una historia de amor fatal, la sempiterna historia de mujer que busca ser independiente y acaba cayendo en las garras de un malote, de lo que se deduce que en casita y con la pata quebrada se está mucho mejor, las repúblicas, mujeres, independientes, para Ikea.



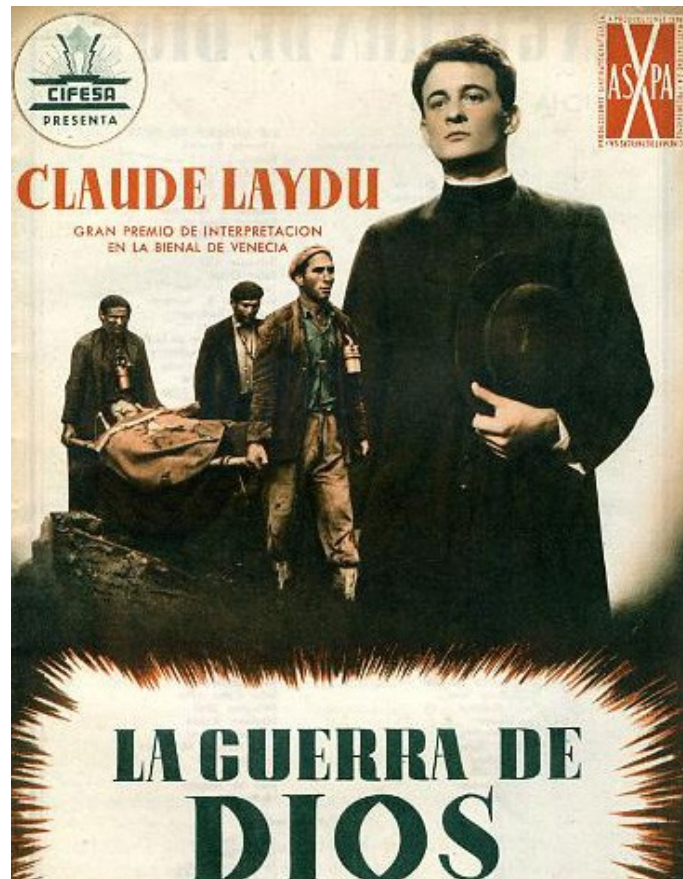
Hecho el tributo al cine americano de género, con más solvencia que la mayoría de sus copistas contemporáneos, Rafael Gil vuelve a las andadas, al cine de evasión, al patriotismo, capital asegurado, y que mejor que el mítico 1808, la glorificación del espíritu castrense español, del caos, del individualismo, de la guerra de guerrillas fraticida, “Aventuras de Juan Lucas” (1949). El bandolerismo, el Currismo, el contrabandismo, nuestro particular western zapatista, mezcla de picaresca y de justicia social a lo Robin Hood, más el añadido del sacrosanto, esotérico, concepto del honor español, tan maleable como el de la virginidad gitana. La película no está a la altura de la obra cumbre del género, “Carne de horca” (1953) de Vajda (“El romancero gitano” de Lorca en poesía, su obra maestra y no “Poeta en Nueva York”), pero como película de aventuras tiene un pase, la factura es impecable, aunque se la vea venir desde el tren, desde la diligencia, y al soseras de Fernando Rey afeitado le venga grande el papel de caudillo bandolero, le falta la prestancia, el empaque, de Pedro Armendáriz, y a Rafael Gil la épica, la plástica, del Indio Fernández.

¿Y qué hacer después? Pues fusionar las dos últimas etapas, “La noche del sábado” (1950), meter a María Félix en una adaptación de Benavente, nuestro querido Premio Nobel, al que ya no lee ni su familia, olvido ganado a pulso, ni tan siquiera funciona en cine, la hiperbólica actuación de María Félix tampoco ayuda demasiado, la alta comedia de opereta, el mito de Pigmalión, de la mujer de arcilla, florero, en los años 50 ya huele a naftalina, lo haga Rafael Gil o Hitchcock, “Vértigo” (1958). Pero España es diferente, y ya en pleno 1958, cuando en el resto de Europa las nuevas olas empezaban a desembarcar, por la puerta de atrás, tampoco nos pasemos de optimistas, en España el ciclo de películas de Corte alcanza su cénit popular con “¿Dónde vas, Alfonso XII?” de Amadori, los nuevos ricos necesitan de viejos mitos, el horterismo es atemporal.

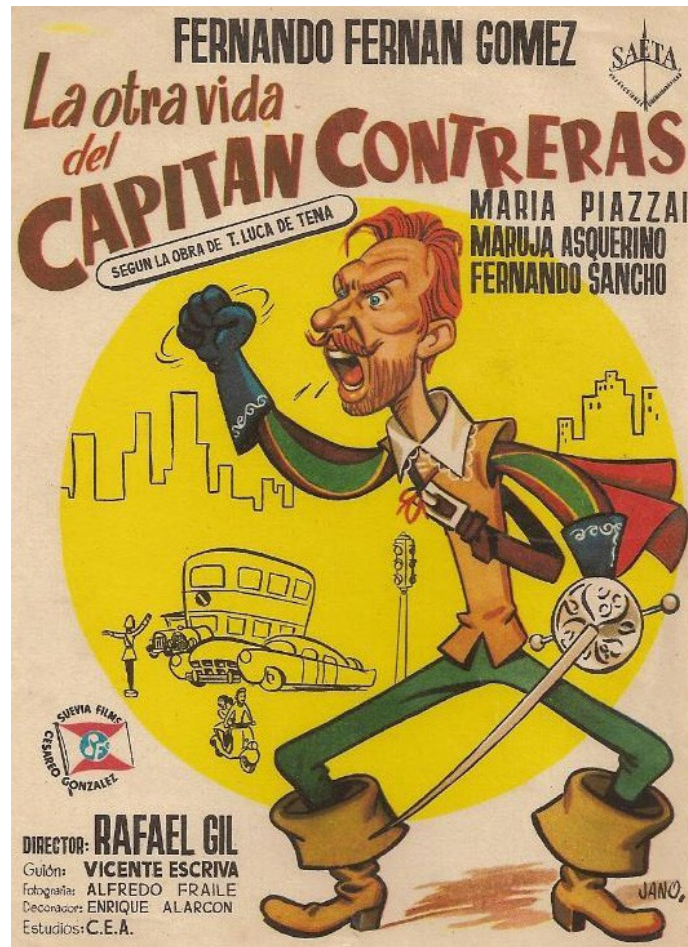


Siguiendo con la españolada ameijcanada, esta vez le toca el turno a Jorge Negrete, el ídolo de masas, femeninas, de la época, con el que forraban sus carpetas las adolescentes, véase “Me hace falta un bigote” (1986) de Summers para comprender el alcance unisex del fenómeno. Por el título, “Teatro Apolo” (1950), es fácil imaginar que la película es una entrañable, crepuscular, colección de números musicales del bien denominado género chico, no es falsa modestia, un asainetado grandes éxitos zarzueleros Hnos. Quintero style, unos grandes desconocidos en la actualidad, como Arniches (“Los caciques”), como todo lo considerado popular, y que esconden más de una sublime sorpresa, otro día amplió. La contraparte es la chaparrita cañón con tronío María de los Ángeles Morales, que cuando actúa cantando tiene toda la gracia, mando, del mundo, pero que cuando tiene que actuar a secas demuestra sus limitaciones, zarzuelera a tus zarzuelas.

Continuando con la línea teatral, ahora le toca el turno al otro Premio Nobel de literatura, el desaparecido en combate, caducado, Echegaray, fiel representante de ese teatro burgués picaresco, de gracietas y cuernos de guante blanco o mentales, que tanto les ha gustado siempre a los amanerados franceses y a los ingleses. “El gran Galeoto” (1951), cuya temática es el mecanismo del chisme, de la insidia, o en términos actuales la máquina del fango, podría pasar por una película de Guitry, demasiado verbo, prosodia, para tan poco cine, salvo la espectacular secuencia del chotis encadenado, de una modernidad digna del mejor René Clair. “La señora de Fátima” (1951), descarada catequesis más anti-comunismo pueril por el mismo precio sin el encanto, belleza plástica, de “Bernardette de Lourdes” de Klimovsky, “Fátima, esperanza del mundo” de Elio Piccon o “Lourdes y sus milagros” de Rouquier. Lo único rescatable es la utilización de no profesionales para encarnar a los niños que ven la risible aparición de la virgen, de la película se sale ateo. “De Madrid al cielo” (1952), siguiendo con la vena populista-sentimentaloide, Rafael Gil se marca la tópica película de inmigrantes en Madrid en clave de comedia buenista, la variante maniquea, optimista, la respuesta oficialista, a “Surcos” (1951) de Nieves Conde, con la misma protagonista de “Teatro Apolo” que de nuevo vuelve a demostrar que lo de la actuación no era lo suyo, cantar sí. El sueño americano versión cateta, cándida, o película efecto llamada.



“Sor intrépida” (1952), tercer guión consecutivo de Escrivá, y tercer petardazo, escoger a una cara pan, a una cara hogaza, para encarnar a una novicia, es un delito cinematográfico, el cine religioso español ha sido responsable de más pérdidas de vocaciones que el frugal celibato. Y a la cuarta va la vencida, después de cinco años sin lograr una película redonda, la última fue “La calle sin sol”, y salvando en parte a la notable, nostálgica, “Teatro Apolo”, Rafael Gil retoma la senda del cine con una película religiosa fordiana (“¡Qué verde era mi valle!” (1941)), filocomunista, “La guerra de Dios” (1953), interpretada por el entrañable, inexpresivo, cura rural de Bresson, Claude Laydu, que en esta ocasión sí está a la altura de la sotana. Formalmente la película más deslumbrante de Rafael Gil, la contrastadísima fotografía en blanco y negro de Alfredo Fraile es espectacular. Y a la quinta, “El beso de Judas” (1953), vuelta a las andadas, a Gil le sienta muy mal el exceso de ambición, de presupuesto, de mala literatura, y la Biblia lo es, un folletín de aventuras con toques de gore. Difícil comprender un salto de calidad tan brutal entre “La guerra de Dios” y ésta siendo ambas del mismo año, misterios del cine.



La sexta, “Murió hace quince años” (1954), parte de una historia del reconocido franquista José Antonio Giménez-Arnau, el padre del conocido cocainómano, ganadora del Premio Lope de Vega, una auténtica merienda de negros del Régimen. De nuevo otro insufrible panfleto anti-comunista que para más Inri utiliza como vehículo de propaganda, de difamación, a los niños de la guerra, los huérfanos que tuvieron que dejar España durante la Guerra Civil para ir a la Unión Soviética, y que en España hubieran terminado en un hospicio, o muertos. A destacar nada, o como mucho la última secuencia nocturna que recuerda bastante a “El tercer hombre” (1949). Si los comunistas no fueran tan integristas, anti-democráticos, gilipollas, como los falangistas, la película da ganas de afiliarte al Partido Comunista, más que nada por joder. La séptima, “La otra vida del capitán Contreras” (1954), con el añadido de Torcuato Luca de Tena, otro gran prócer de la Patria, ABC, tiene su punto, y sería sobresaliente si Gil le hubiera puesto algo más de trabajo, una tragicomedia romántica fantástica, una especie de “Tarzán en Nueva York” versión bellotero ibérico, claro antecedente de la serie “El ministerio del tiempo”, que de original tiene lo justo, aunque su más directo antecedente es “Mujeres soñadas” (1952) de René Clair. El fantástico español siempre ha tenido los pies, las pezuñas, muy pegadas a la tierra, demasiado. La pasión por la capa y espada del cine español de los 50, una pasión que venía del mudo, Fairbanks, es digna de un estudio psiquiátrico, la Guerra Civil con florete hubiera tenido más fuste, más morbo.

UNA SUPERPRODUCCION NACIONAL QUE CAUSARA SENSACIONALISMO
CON VALIENTE SINCERIDAD



DIRECTOR **RAFAEL GIL** • GUION **VICENTE ESCRIVÁ**
MÚSICA **JESÚS GURIDI**
(AUTORIZADA SOLO PARA MAYORES)
LA PELÍCULA QUE HA ENCONTRADO LA VERDAD DE NUESTRO CINEMA
REVELANDO SU MENTIRA
¡USTED LA JUZGARA!... ¡NO LE PEDIMOS MAS!... ¡SERA BASTANTE!...

La octava, “El canto del gallo” (1955), de nuevo adaptando una historia del falangista Giménez-Arnau, una parábola de la Guerra Civil española haciéndola pasar por una película bélica germano-húngara, por supuesto justificándola como una Santa Cruzada, ya se sabe que todos los republicanos eran unos interesados, y se comían a los niños y a los curas con patatas, de ser verdad hubieran muerto por envenenamiento. Desconozco si Francisco Rabal en democracia se vendía a sí mismo como un luchador por las libertades, como el 99% de los españoles que sufrieron la dictadura fascista de Franco, que como todo el mundo sabe fueron todos resistentes, maquis, y nadie colaboró, todos eran unos mandados, si es así, se cubrió de gloria con “Murió hace quince años” y “El canto del gallo”, dos películas reaccionarias, sectarias, como pocas. Francisco Rabal clava, por exageración, el papel de cobarde redimido, fiel reflejo del espíritu del español, temerario de boquilla, cobarde de mesa camilla. A pesar de su buena factura formal, por momentos muy buena, la película es de difícil digestión, tanto simplismo empalaga, podría pasar por una película soviética, otros que tal bailaban.



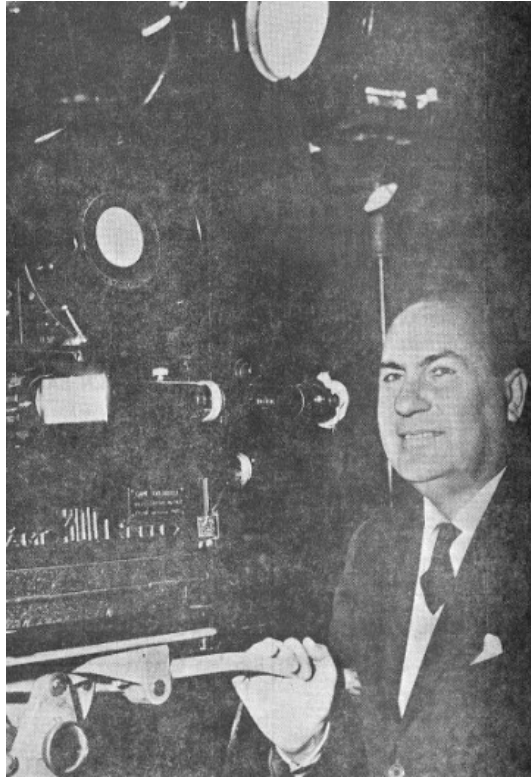
Rafael Gil en el rodaje de “¡Es mi hombre!”

Por suerte, Rabal tuvo una tercera oportunidad como protagonista con Rafael Gil, “La gran mentira” (1956), y no la desperdicia, como tampoco lo hizo en su papel secundario de cabecilla sindicalista minero en “La guerra de Dios”. Rafael Gil y Escrivá hacen examen de conciencia, y reparten a diestro y siniestro, incluso a ellos mismos, no hay parcela del cine español que no se vea salpicada, todos los complejos de inferioridad y mezquindades del cine español a tumba abierta, con sinceridad brutal. Una disección del sistema de castas del cine español que Gil conocía a la perfección como miembro privilegiado de él, privilegio ganado a pulso a base de buen cine, también de mucho mediocre como cualquier otro director, no solo por cuestiones ideológicas, de haberse perpetuado en el tiempo la Segunda república, hubiera sido también un gran director, lo mismo que Heredia o Nieves Conde, Buñuel en cambio se hubiera perdido en la convencionalidad, de las pocas consecuencias culturales positivas que sacamos de la dictadura, del exilio, habría que sumar a María Luisa Elío, Dolores Boixadós, Luis Alcoriza, Max Aub y Teresa Gracia, entre muchos otros. Una película crepuscular en clave de comedia, una “Calle Mayor” (1956) metacinematográfica. Gran parte del mérito para ser justos hay que atribuírselo al impresionante guión de Escrivá, una obra maestra de principio a fin, lleno de sarcasmo, emoción, y amor al cine al mismo tiempo.

La décima del tándem Escrivá-Gil, “Un traje blanco” (1956), un subgénero que todavía no había tocado Gil, o no en su pleno desarrollo, “La guerra de Dios”, el de la película con niño, a ser posible huérfano de madre, un palo que Escrivá había explorado con éxito de taquilla, “Recluta con niño”, también del 56, y que gracias a “Marcelino, pan y vino” (1954) era un deber inexcusable para todo director comercial de la época. Cambiemos el traje blanco de comunión por un globo blanco y tenemos una película neorrealista, iraní, canónica. Le falta ese puntito de mala ostia con ternura de Summers, para que funcione del todo, y le sobra tanta descarada intención de emocionar burdamente con las lágrimas de los niños, además que el asunto da para un corto y lo estira y lo estira hasta dejar de interesar. La típica película navideña de buenos sentimientos que el siete de enero caduca, estomaga. Aún así tiene cierto encanto, un encanto inocentón, pueril, que se le puede atragantar a muchos cinéfilos posmodernos que no creen en los Reyes Magos. Y por fin llega la primera película en color de Rafael Gil, “Camarote de lujo” (1957), un empezar de nuevo y que mejor manera que volviendo a los orígenes, Antonio Casal de protagonista, al que le habíamos perdido la pista, y argumento y diálogos de Wenceslao Fernández Flórez, y ninguno de los tres está a la altura, del desafío, los años no pasan en balde, y el ternurismo facilón en 1957 ya no cuela, en el siglo XXI menos todavía.



De hecho en ninguna de sus películas en color, más de 30, volvió Rafael Gil a estar, ni de lejos, ni de lejísimos, a la altura de sus grandes películas en blanco y negro, el color vulgariza, disimula peor, la falta de presupuesto, de pericia técnica, y la España de los 60 empezaba a atisbar la modernidad en la lejanía, a la altura de la luz al final del túnel, también llamada “nuevo cine español”, el único movimiento cinematográfico de enjundia que ha dado España en toda su historia, y que no se ha vuelto a repetir. Una modernidad que a Gil le pilló demasiado mayor para poder reinventarse, a determinadas edades, a partir de los cuarenta, cambiar de rumbo es una utopía, el timón se ha oxidado, y la tripulación ha desertado, no es lo mismo Flórez, Santugini, Alarcón y Escrivá que el zafio Vizcaíno Casas. Aunque sea del 66 y Gil siguió rodando hasta el 83, “¡Es mi hombre!”, un oasis en blanco y negro dentro de su etapa en color, película homenaje al centenario de Arniches, puede considerarse su testamento filmico, su última gran película, una genial tragicomedia que cierra su filmografía por todo lo alto, con un broche de oro. Una filmografía que cuenta con la nada despreciable cifra de tres películas fuera de categoría, “El hombre que se quiso matar”, “El clavo” y “La gran mentira”, otras tres sobresalientes, “La calle sin sol”, “La guerra de Dios” y “¡Es mi hombre!”, y cuatro notables, uno alto, “Viaje sin destino”, y tres bajos, “Huella de luz”, “Teatro Apolo” y “La otra vida del Capitán Contreras”.



Resumiendo, que como todo director español con más de 70 películas estrenadas en salas a sus espaldas, se pueden contar con los dedos de una mano, con todas las renunciaciones, claudicaciones, que eso supone, su trayectoria es profundamente irregular, contradictoria, no menos que la de cualquier director americano clásico, artesano o no, en España la libertad hay que ganársela a pulso, a base de humillaciones, y sólo cuando pudo abordar proyectos personales, diferentes, arriesgados, todas sus películas buenas, demuestra su talla de gran director, el director español que mayor número de grandes películas atesora en su filmografía, solo Buñuel le sigue el rastro, de cerca.



5-“Mi adorado Juan”

(1950) Jerónimo Mihura



Si fuese Miguel Marías, empezaría poniendo el nombre de 50 películas americanas clásicas a las que se parece, continuaría con otras 50 películas americanas a las que se podría parecer. Como mis conocimientos no dan para tanto me limitaré a citar a dos de los nombres más señeros de la alta comedia americana: Leisen y Capra. Sobre todo Capra. El Capra más anarquista, el de "Vive como quieras", el de "Juan Nadie", al que la película le rinde un homenaje. Con la diferencia de que éste Juan Nadie es un Juan Todo. Un Juan tan perfecto, tan bueno, tan comprensivo, tan tranquilo, tan humano, que acaba cayendo gordo. El típico amigo de sus amigos que de tan amigo se convierte en enemigo.

Bajo la apariencia de una comedia amable se esconde una mala ostia descomunal. Todo el principio de la película podría estar firmado por Edgar Neville o Capra. El resto no, el resto es puro Miguel Mihura, pura transgresión desde la más estricta tranquilidad, amabilidad, educación. Mihura era un verdadero anarquista, de los que no molestan ni quieren que los molesten. De los que no quieren cambiar el mundo sino que el mundo no les cambie a ellos. Un anarquista aristócrata, el ideal anarquista. "El banquero anarquista" de Pessoa.

Y como buen anarquista, su principal ideal es el no trabajo. Sobre este principio angular pivota el resto. Evitar preocupaciones, evitar ambiciones, evitar responsabilidades, evitar compromisos, evitar el matrimonio, evitar el amor, evitar a las mujeres. Porque para Mihura el opio del hombre es la mujer. La mujer supone el mayor peligro para la libertad, una quilla que te ancla a la tierra, de forma definitiva.

Que los hermanos Mihura consiguieran colar una película en contra de los dos principales y sacrosantos "valores" de la dictadura: el trabajo, el matrimonio, demuestra hasta que punto Mihura hilaba fino en su rebeldía, hasta que punto era sutil, elegante. Hasta que punto los censores eran cortitos, aunque en su descargo decir que el sarcasmo no siempre es fácil de captar, y con Mihura nunca nada es lo que parece. Podría parecer que Juan, fiel a sus principios, no ha cambiado, ni va a cambiar, que seguirá siendo un adalid de la libertad. Pero el pobre Juan es el único que no ve que ya ha cambiado, que seguirá cambiando. Mihura nos concede esta pequeña victoria, esta pequeña venganza, para que en el fondo no podamos sentir envidia de Juan, para que no podamos odiarlo. Para que incluso podamos compadecerlo, porque ha caído en la trampa, la trampa del matrimonio, ha mordido el queso hasta la empuñadura. Descanse en paz el pobre Juan, que de Juan Todo, acabó convirtiéndose en Juan Nadie.



Mihura no, Mihura fue fiel a su soltería, a su libertad, hasta el último día. Y murió pobre y solo, confío en que le mereciera la pena, a sus lectores desde luego que sí. Porque además de ser el mejor autor teatral que ha dado este país, con el permiso de Lorca y Julio Alejandro, también fue un grandísimo humorista gráfico, fundador de la mejor revista de humor "Gutiérrez". Menos mal que todos los maestros suelen tener algún discípulo, y en España su sucesor fue Manuel Summers, un director que supo combinar a la perfección las dos grandes virtudes de Mihura: la mala ostia con humor, y la ternura. Se puede ser un cabrón con encanto.

6-“El último caballo”

(1950) Edgar Neville



Película anarquista, transgresora, de cabo a rabo. En apariencia no lo parece, pero es un canto a la libertad, al individualismo, a la solidaridad, narrado con la inocencia, maldad, de un niño. Para calibrar su grandeza, su importancia, no queda otra que recurrir a los grandes nombres del anarquismo, humanismo, cinematográfico, René Clair, Charles Chaplin, Frank Capra, Vittorio de Sica, y los Hnos. Marx, y aún así, no se le haría justicia, porque su grandeza, prestancia, no es de segunda mano, tiene denominación de origen española 100%.

Su surrealista humor, hunde sus raíces en Quevedo, en Cervantes, en Galdós, en Unamuno. Una línea de humor absurdo, que jamás se ha interrumpido, Fernández-Flórez, Tono, Mihura, Gila, los Ozores, Tip y Coll, Faemino y Cansado, Martes y Trece, Cruz y Raya. Ese humor sublime de taberna, de tasca, de peña, de casa regional, completamente inviable fuera de España, y sin un tintorro peleón.

Pero no es solo una genial comedia, también hay amor, a la vida, a la amistad, a los animales, al campo, al ritmo lento. Su revolucionario, solidario, mensaje, no cabe en ninguna pancarta, ni sirve como cántico en una manifa, es una apuesta por la sencillez, por la tolerancia, por la alegría. Un amable bote de gases lacrimógenos contra el Capitalismo, contra la modernidad mal entendida, con una flor, una sonrisa, por espita.

7-“Cielo negro”
(1951) Manuel Mur Oti



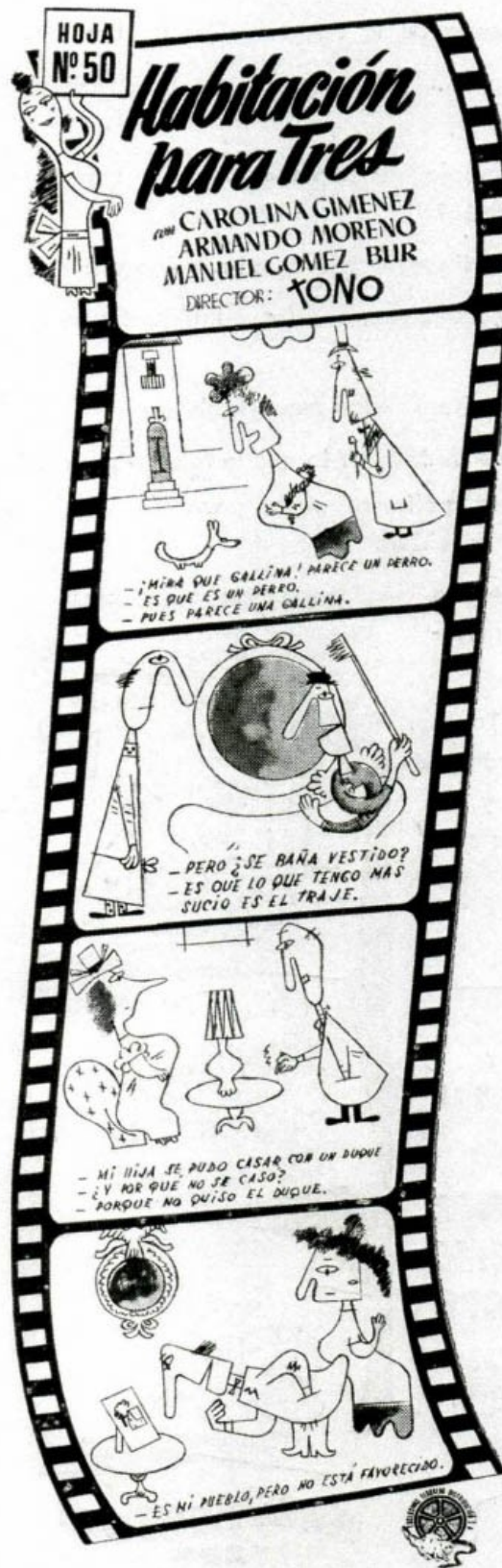
Cielo negro, o las cosas siempre pueden empeorar, y empeoran. La película ilustra el dicho de que no hay mayor ciego que el que no quiere ver. La protagonista lo lleva hasta sus últimas consecuencias, convirtiendo su ceguera vital, en ceguera física. Paradójicamente cuando empieza a ver la realidad. Cuando ve no quiere ver, cuando no ve puede ver, un sindios. Tan real como la vida misma, si es que tiene algo de real. Sólo vemos realmente las cosas cuando las contemplamos con distancia, temporal, espacial, emocional, cuando ya poco importa poder verlas. Que se lo digan a Alonso Quijano el bueno, tiene un acceso de lucidez, y la palma, que menos. Aunque queda otra opción, la resurrección, la iluminación, la redención. Opción con la que se queda el cristianismo, Mur Oti, y que Cervantes no pudo, o no quiso creer.



“Cielo negro” es la historia de una pasión, en el sentido más cristiano de la palabra, en su sentido más quijotesco, que viene a ser lo mismo. El Quijote no deja de ser la narración desmitificadora de la pasión de Cristo en primera persona, sin la propaganda electoral de los apóstoles. La protagonista comienza su propio calvario en el primer plano, y no dejará de recibir latigazos hasta el último, en el que recibe la iluminación divina justo cuando pierde la iluminación terrena. En apariencia, un final melodramático cogido por los pelos, en realidad, un milagro, cinematográfico, para el que quiera, o lo pueda ver. O en palabras de Unamuno: *“creyendo no creer, pero sin creer creerlo”*. Punto en boca.

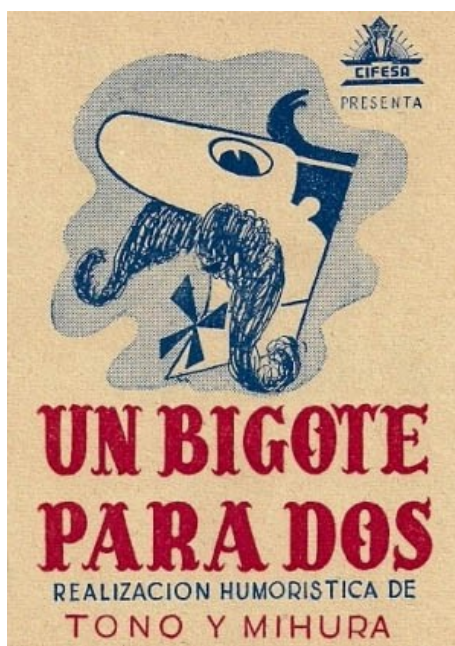
8-“Habitación para tres”

(1951) Tono



Comienzo por el final, “Habitación para tres” es la “Amanece que no es poco” de los años 50, la “Tres sombreros de copa” de Mihura del cine español. Junto con “El grano de mostaza”, “El hombre que se quería matar”, “Los ladrones somos gente honrada”, “Manicomio”, “Entierro de un funcionario en primavera”, “Julieta engaña a Romeo”, “¡Es mi hombre!” y “El último caballo”, la comedia, romántica, o screw-ball, más absurda, grouchista (“El hotel de los líos”), una especialidad profundamente española, que se podría denominar surrealismo trágico, la dimensión profunda, negra, del realismo mágico hispanoamericano.

Tono es el miembro de la otra generación del 27, la de los humoristas, más infantil, ingenuo, minimalista, el que más talento (“Diario de un niño tonto”), con permiso de Mihura, tenía para el chiste, para el juego de palabras, para el humorismo gráfico. El perfecto escalón previo para abordar el paso al cinematógrafo, un paso que Mihura dio por poderes a su hermano “Mi adorado Juan” (no califico de película la que hizo a medias con Tono, “Un bigote para dos”, redoblar una película de archivo a lo “El informal”, a lo “Celuloides Rancios” de Poncela, y que tan pobres resultados ha dado en formato largo, “El asalto de la Moncloa” de Tip y Coll), y que Tono solo pudo dar en tres ocasiones, para que más. La película oficiosa de la revista “La Codorniz”.



Los que sí perseveraron fueron los jovencísimos José Luis Ozores y Manuel Gómez Mur, dos de los más grandes comediantes que ha dado este país. La única pega que se le puede poner a la película, es el exceso de ingenio, de chispa, no hay ni un solo diálogo, broma visual, que no sea un descojone, una filigrana. Algo que habituados a los gags estirados, repetitivos, chanantes, o moteros (José Mota), puede resultar cansino, excesivo, abrumador. Si con dos chascarrillos Segura te monta una película, con perdón, Tono en “Habitación para tres” condensa 100 películas en una, comprensible que no hiciera más.



SINOPSIS (escrita por Tono)

En una capital de provincia de cuyo nombre no queremos acordarnos, va a celebrarse un partido de fútbol, que ya saben ustedes que es eso que se hace con los pies. Los hoteles de dicha población se encuentran abarrotados con tan fausto motivo y en uno de ellos busca alojamiento Alicia, joven agraciada y tal, que llega a la ciudad para contraer matrimonio, que ya saben ustedes que también es eso que se hace con los pies. Un cambio de conserje es la causa de que en la habitación que han destinado a nuestra bella “héroa” alojen también a un joven abogado con bata y zapatillas de orilla. También por casualidad y porque a nosotros nos conviene, en la misma habitación y debajo de la cama se encuentra un ladrón en busca de su cotidiano sustento.

Todos acaban por encontrarse después de mil peripecias que no contamos a ustedes para que se interesen y vayan a ver la película.

A la mañana siguiente el novio de la “héroa”, acompañado de sus padres y personas de su agrado irrumpen en el hotel complicando más la situación. Vuelven a ocurrir nuevos incidentes que tampoco queremos contarles y después de todas estas cosas y de otras que sentimos no recordar, se casan unos con otros y otros con unos y acaba nuestra historia con un precioso y original letrero que dice:

“FIN”



Lo que probablemente dirá la crítica de “HABITACIÓN PARA TRES”
(escrito por Tono)

-**“La Voz de Cogolludo”** “Con un título así creíamos que en su argumento se planteaba y resolvía el problema de la vivienda. Pero, si, si, es una “habitación para tres” en la que ninguno concilia el sueño...”

-**“Heraldo de Villabueyes”** “Ya saben ustedes que yo soy un tío muy serio y muy cabal. Precisamente por esta razón pasé un mal rato ante el incivil espectáculo de todos mis conciudadanos riendo. Los tiempos son crudos. Necesitamos películas crudas. Esta está demasiado cocida.”

-**“El Clamor de Picagudo”** “Cine de humor, bien; pero no tanto. Hay quien se ha puesto enfermo de reír, y eso no está bien, ¡qué caramba! Es atentar contra el seguro médico. Es antipatriótico.”

Frases promocionales de la película (escritas por Tono):

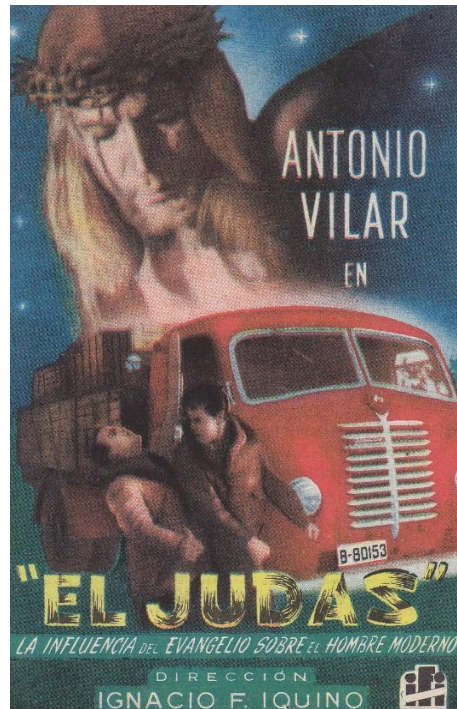
- Un film de humor que desarrugará el semblante de las suegras más avinagradas.
- La película que ha inventado una risa nueva para usted, para su novia y para el primo de su novia.
- Una historia sin barbas, sin caballos y sin cornucopias.
- Es posible que leyendo su argumento no se entere usted de nada, pero viendo la película... ¡quizá menos!
- No arrugue Vd. el semblante que se lo tendrán que planchar.
- Para ver esta película puede Vd. ir en coche... y dejarlo en la puerta.
- No es una película más. Es una película menos.
- La película que nunca llegará a evaporarse.
- Iba a casarse... pero menos.
- Aquella habitación tenía de todo; hasta ladrón.
- Nada por aquí, nada por allá y, sin embargo...
- Una cobra fue la causa de la desgracia de un hombre.
- ¿Quién era Enriqueta?... ¿Una mujer? ¿Un hombre? ¿Una bicicleta?
- ¿Había un ladrón debajo de la cama o había una cama encima de un ladrón?
- Una brillante página literaria escrita por los dos lados.
- Escenarios naturales, muebles naturales e intérpretes naturales ¡Naturalmente!
- Aquí no hay neorrealismo, pero hay “tonismo”.
- Una película que tiene de todo ¡Y lo que falte lo pone Vd.!
- Si no comprende esta película, mejor para Vd. Ya sabe que ignorar es la felicidad.
- Con su risa y lo que vea en la pantalla se divertirá de lo lindo.
- Si es una película de Tono, sólo la comprenderá poniéndose a tono... y no se ría tanto no sea que le pegue el tío serio que está a su lado.

9-“El Judas”

(1952) Ignacio F. Iquino



Fingir ser bueno te convierte en bueno, fingir ser actor te convierte en actor, fingir ser el Buñuel mejicano, el Alcoriza mejicano, el Rossellini redentor, te convierte en el mejor Buñuel, en el mejor Alcoriza, en el mejor Rossellini. Las películas de perfeccionamiento moral nunca han tenido demasiado predicamento en el cine español, solo recuerdo “Nazarín”, y muchos cinéfilos consideran la conversión del personaje interpretado por Francisco Rabal tirando a forzada. En España somos más de la maldad como herencia, como destino, de cadenas perpetuas y pena de muerte, el perfeccionamiento inmoral nos resulta más creíble, natural. Los buenos propósitos los dejamos para principios de año y para Semana Santa, los únicos periodos del año en que “¡Qué bello es vivir!” y el cine religioso tienen cabida, por supuesto películas extranjeras, aunque dentro del cine patrio tengamos una de las mejores, “El Judas” de Iquino, un sublime ejemplo de cine de Semana Santa, de cine redentor. Ni más ni menos que la redención de Judas, el malo por antonomasia, el malo oficial. Lo maravilloso del asunto es que no es una película histórica, ni religiosa, que la estrategia escogida por Salvia e Iquino es la de actualizar la Pasión de Cristo, de Judas, a dos niveles, la vida real, una fábula negra, y la ficción, una representación teatral popular de la Pasión, me río yo de “Acto de primavera” de Oliveira y de “El evangelio según San Mateo” de Pasolini. El cacique protagonista emprende el camino del bien, de la iluminación, por caminos torcidos, por la vía del martirio, del narcisismo, de la interpretación.



La metaficción y el neorrealismo, en su vertiente más amateur, solo el intérprete de Judas, de Jesucristo, las dos caras de la misma moneda, es actor profesional, acaban convergiendo, confluyendo. La ficción finge ser realidad, con mimbres reales, actores no profesionales, escenarios naturales, y se convierte en realidad, Judas finge ser Jesucristo, se mete en la piel de Jesucristo, y se convierte en Jesucristo, Iquino finge ser un director trascendental, metafísico, y se convierte en un director trascendental, metafísico. Luego moraleja, la única forma de ser es querer ser, que los sueños se anticipen a los actos, que la realidad imite, secunde, a la ficción.





“El Judas, como empresa cinematográfica, ha sido concebida para un solo actor. En realidad, el resto del reparto actúa a manera de coro. Pero era necesario un actor de excepcionales dotes, ya que había de asumir tres papeles distintos: el de Judas y el de Cristo, en la Pasión teatral de Esparraguera, y el de Mariano Torner, el tipo inmisericorde que no alienta más que para regalar su propia vanidad, y enriquecerse sin parar en barreras morales. Y puede decirse que Vilar se muestra en su triple interpretación magistral. En efecto, pasa de uno a otro personaje con una perfecta naturalidad, sin exagerar una sola nota, y con un acento convincente en su encarnación. Es a él y al tema a los que se debe la singular fortuna de la película. En la escena de la iglesia, cuando el hombre, ya torturado por sus remordimientos, ensordecido en su interior por los clamores de su conciencia, no se decide a confesar, es donde el actor llega al culmen de su trabajo, el más completo de su carrera, y del que el “cine” español – perdón, el ibérico – puede sentirse orgulloso.” (ABC)

“El Judas tiene aquella mezcla de familiaridad y de grandeza de la tragedia griega. Iquino ha sabido hacer nacer la emoción, saber estirar los hilos de la angustia hasta los límites de la ruptura, sobre todo en las últimas escenas, cuyo patetismo tenso, contenido, es difícil de superar, acabando uno por preguntarse cómo tales momentos pueden ser reconstruidos con una tan segura lucidez.” (Destino)

“El Judas constituye un ejemplo admirable de verismo, de fidelidad y exactitud ambiental, de maestría narrativa y un mensaje humano y aleccionador llega hasta las fibras más reacias del espectador menos propicio, conmoviéndole intensamente.” (Momento)



“Por primera vez en nuestro cine se llega en “El Judas” a la absoluta identidad del protagonista con el espectador, hasta hacer pasar aquél a éste por todas las vicisitudes, por todos los sentimientos que invaden su alma y su conciencia. Iquino consigue aunar de forma magistral todos sus años de oficio con una plástica exhibición de sus facultades. El público llega a sentir el amor, el odio, la duda y la angustia tal como los vive el Mariano Torné de “El Judas”. ¿Cabe acierto mayor en un director cinematográfico?” (Triunfo)

“No es una película religiosa ni una película profana, es la luz eterna del Evangelio, resplandeciendo por entre los atormentados girones de la humanidad moderna, por obra de las maravillosas tradiciones de los pueblos montserratinos. “El Judas”, insuperable interpretación de Antonio Vilar bajo la mejor dirección de Ignacio F. Iquino.” (La Vanguardia)

“A Ignacio F. Iquino debe hoy nuestra pantalla esa película impresionante, profunda y aleccionadora, que es El Judas. Antonio Vilar nos da del personaje una plural dimensión maravillosa, de calidad artística sin precedentes.” (El Noticiero)

“El Judas pone a Ignacio F. Iquino a la cabecera de los directores que sólo necesitan, para llegar al alma de los públicos, mostrar con la mayor sencillez el espíritu creador que los ilumina.” (Solidaridad Nacional)

“La acción va adquiriendo intensidad, acaparando totalmente la atención del espectador hasta alcanzar el “clímax” máximo en que la emoción – conseguida con medios incisivos y directos – se prodiga ampliamente.” (Correo Catalán)

“... se logra imprimir tal unidad a las dos fases del argumento, que resulta imposible concebir mayor acierto en tal difícil labor.” (La Prensa)

10-“Carne de horca”

(1953) Ladislao Vajda



La obra maestra de Ladislao Vajda, seguida muy de cerca de “Mi tío Jacinto”, sino al lado, infinitamente mejor que “El cebo”, ambas con guión del gran José Santugini. Película que tiene la potencia visual de las mejores películas del cine mudo. A mayores una de las películas más brutales, en el sentido más literal, de la historia del cine español.

Con esta película se constata que el western es un producto genuinamente español, desgraciadamente sólo explotado como mimesis infantilizada del americano: el spaghetti western. Lo que no quita para que haya dos spaghetti españoles muy dignos: “Antes llega la muerte” de Romero Marchent y “El precio de la muerte” de Eugenio Martín, nada tienen que envidiar al ciclo Ranown de Boetticher. Antes de que existiera John Wayne, ya existía Curro Jiménez.

“En su primera parte era muy buena, luego la estropeé al cambiar el tono general y descubrir quién era el bandido. Fue totalmente culpa mía.” **Ladislao Vajda**

11-“Manicomio”

(1954) Luis María Delgado (y Fernando Fernán Gómez)



Antes de nada, un poco de historia, de datos objetivos. Luis María Delgado es contratado para dirigir “Aeropuerto”, que posteriormente dirigió Luis Lucia. Como el rodaje se suspende en la primera semana por problemas financieros, falta de distribuidora, Luis María Delgado acompañado por su amigo de la infancia, y hasta el final de sus días, Fernando Fernán Gómez, neófito absoluto en tareas de dirección, en el caso de Delgado era ya su tercera incursión detrás de las cámaras, además de ayudante de Vajda, deciden emplear los decorados ya contruidos para realizar una pequeña película, que en la actualidad se denominaría cine independiente experimental, “Manicomio”. Permaneció guardada durante dos años por falta de distribuidora y finalmente tuvo una première en una sesión benéfica organizada por el diario *Informaciones* que cosechó la incomprensión general de público y crítica, como toda película adelantada a su tiempo. Se llegó a estrenar comercialmente sólo en cuatro cines de sesión doble (Panorama, Proyecciones, Progreso y Tívoli), con escaso éxito, debido a su radicalidad, novedad. De hecho se ha estrenado recientemente en el Festival de Sitges (2010) y en la Semana de Cine Experimental de Madrid (2010), con gran éxito, el tiempo casi siempre hace justicia, generalmente demasiado tarde para que pueda recompensar, desagraviar, a sus visionarios creadores.

Luego primeras conclusiones, ni la película está firmada en solitario por Fernando Fernán Gómez como algunos críticos y estudios insinúan, ni fue realizada en colaboración con Luis María Delgado. En todo caso dirigida por Luis María Delgado en colaboración con Fernando Fernán Gómez, o co-dirigida por los dos, quizás lo más justo, lo más equitativo. Teniendo en cuenta que la película también la protagoniza Fernando Fernán Gómez, no es difícil imaginarse quien se encargó realmente de las tareas de dirección, de hecho llegaron al acuerdo de que Delgado se ocupara de las cuestiones técnicas y Fernán Gómez de la dirección de actores, como Bardem y Berlanga en “Esa pareja feliz”. Ojo, no estoy tratando de minusvalorar a Fernando Fernán Gómez como director, sino establecer su importancia como tal. Fernando Fernán Gómez fue un genial actor y escritor, “Las bicicletas son para el verano”, pero como director de cine no estuvo a la altura por su excesivo peso literario, teatral, completamente deliberado. Así que calificarlo de literario no es un insulto, sino una definición, un género, que realmente me interesa lo justo. Exceptuando la película de culto “El extraño viaje” (que se parece sospechosamente a “Sabela” (La nonna Sabella) del gran Dino Risi, siete años anterior, película prácticamente desconocida en España, así que ancha es Castilla, que conste que me quedo con las dos) y la extraterrestre “Bruja, más que bruja”, como director me quedo sin dudarlo ni un instante con Dino Risi, y con Luis María Delgado, que corroboró la audacia de “Manicomio” con “Diferente”, que será muchas cosas, pero convencional, o conservadora, desde luego no. Hacer estas dos películas tan arriesgadas, tan transgresoras, tan a contracorriente, en pleno franquismo, en pleno apogeo de la censura, demuestra que detrás no se encuentra un director cualquiera, sino alguien que ama el cine, la libertad. A lo mejor su gran defecto ha sido no dárseles de nada, ser un director modesto, sin ataques de autoritis.

Que conste en acta que Fernando Fernán Gómez nunca ninguneó la aportación de Luis María Delgado en la película, todo lo contrario, siempre reconoció su deuda para con él, ya que fue Delgado quien le enseñó a dirigir (“*mi intención era aprender el oficio, ya que por mi condición de actor que vivía de su trabajo no podía hacerlo de una forma normal: matriculándome en la Escuela o empezando como Ayudante de Dirección*” (El tiempo amarillo. Memorias de Fernando Fernán Gómez)). La corona enviada por Emma Cohen y Fernando Fernán Gómez presidió el funeral de Luis María Delgado.

En cuanto a la película, es fiel a su título, una completa locura, como “Chispita y sus gorilas” o “La garbanza negra que en paz descansa”. Un batiburrillo de referencias literarias, basada en cuentos de Poe (El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma), Andreiev (La idea), de la Serna (La mona de imitación) y Kuprin (Una equivocación), profundamente personal. Eso sí, su surrealismo, su esperpentismo, no es violento, no es buñueliano, es más ramoniano, de Ramón Gómez de la Serna, un revolucionario burgués, valga la paradoja. Como dato curioso, sale Camilo José Cela en una de sus escasas apariciones como actor (“Facultad de Letras” (1950), “El sótano” (1953) y “La colmena” (1982)). Como toda película de episodios, es irregular, alterna episodios geniales como el primero, una maravillosa parodia de discusión de pareja que comienza como un juego de niños y acaba derivando en tragedia, con otros menos logrados, o no tan brillantes, como el tercero, o el del tren, parodia de parejita de viaje de novios, o de pareja con carabina, aunque ahora que lo pienso es realmente divertido, mordaz, claro antecedente, inspiración, del famoso sketch del tren de Tip y Coll (en “La garbanza negra que en paz descansa” de Luis M^a Delgado, aparecen por primera vez vestidos con la chistera, el bombín y los fracs negros, idea del director), y a la altura de

las secuencias de tren de “El buen amor” de Regueiro. Lo que si comparten todos es idéntico sentido del humor, mala leche, una mala baba camuflada en un tono deliberadamente naïf, ingenuo, como en las obras de teatro del transgresor en voz baja Miguel Mihura, una mezcla de sainete con greguería. Desde luego lo que no es la película es la obra de un director debutante, de Fernando Fernán Gómez, la puesta en escena es muy madura, profesional, incluso se podría afirmar que es la mejor película de Luis María Delgado, su obra maestra, la daliniana dirección artística recuerda a las mejores películas de Cocteau.

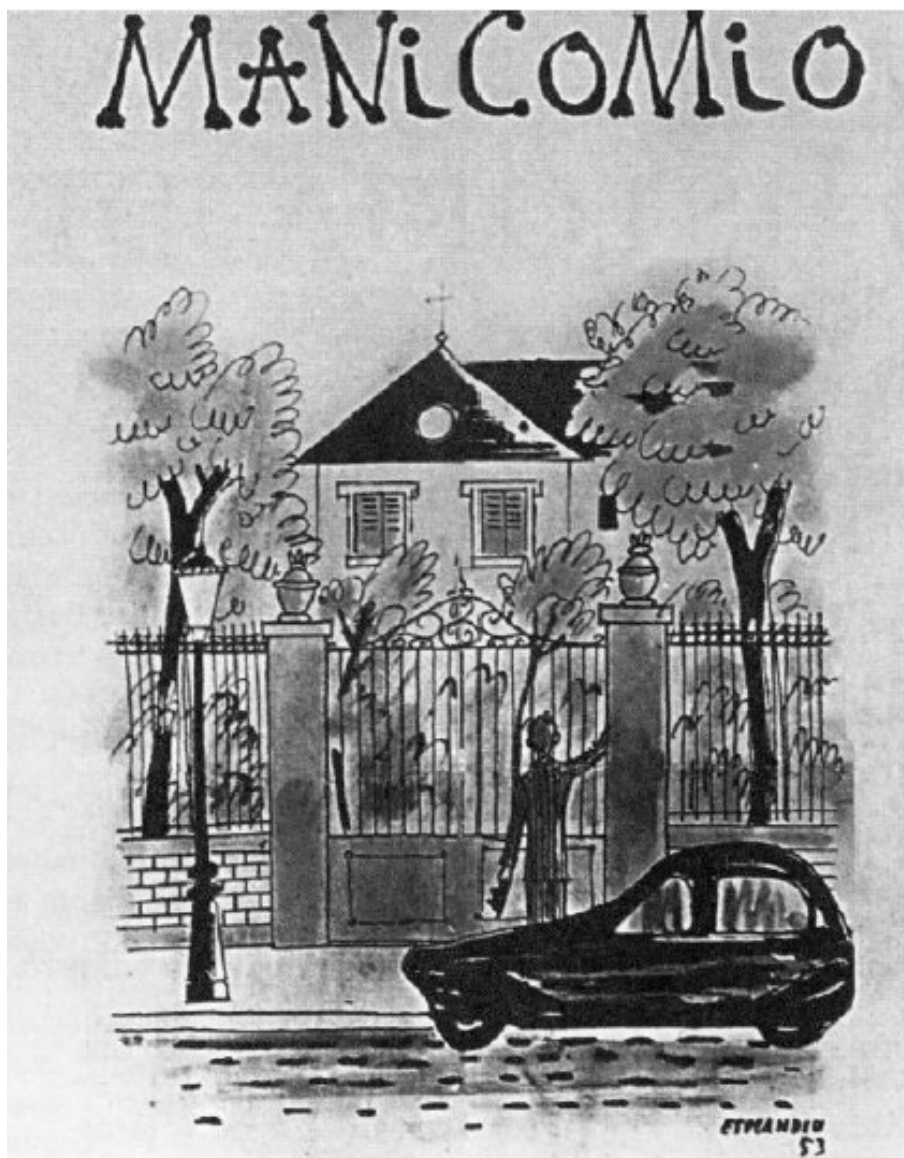
Baste compararla con otra película de Fernando Fernán Gómez que trata exactamente el mismo tema, el cuestionamiento de la sagrada institución del matrimonio, del amor, como “La vida por delante”, que es mucho más pobre, cinematográficamente hablando, más teatral, menos ágil y fluida. El reparto es espectacular, lo más granado del cine español de los 50, Susana Canales, Julio Peña, Elvira Quintilla, Antonio Vico, María Asquerino, José María Lado, Vicente Parra, y todos brillan a igual altura, ninguno desentona, como cuenta Fernando Fernán Gómez, a pesar de ser una película de muy bajo presupuesto pudo reunir semejante póker de ases gracias a la eterna crisis en que estaba sumido el cine español, la hicieron en régimen de cooperativa, una lección de como entender las crisis como una oportunidad, en lugar de como una limitación, que el cine español actual está muy lejos de aprender, le basta con quejarse, con asumir el papel de víctimas, de mártires del sistema.



Una película sobre la locura de lo cotidiano que provoca la represión, la censura, la dictadura. Sobre la nula diferencia entre locura y cordura, y en la que cada loco, haciéndose pasar por cuerdo, habla de su propia locura en tercera persona. El manicomio como jardín de infancia, como espacio de libertad. Semejante mensaje antisistema se comprende que escandalizara a la estrecha moral de la época.

“Señor: danos una brizna de locura que nos libre de la necesidad.” Shakespeare

MANICOMIO



12-“Sierra maldita”

(1954) Antonio del Amo



Expresionismo soviético a la manera del Indio Fernández. Eso en la forma, en el contenido, Lorca + Lorca, Bodas de sangre + Yerma. Cine blanco sobre blanco, negro sobre negro, el gris para los forasteros. Mur Oti sin histrionismos, ni cubanismos. Cine jondo.

13-“Orgullo”

(1955) Manuel Mur Oti



Orgullo, femenino. El reverso feminista de “El batallón de las sombras”, si corremos un tupido velo sobre la parte final. Un western épico con aliento shakespeariano a la altura de las mejores películas del cine clásico americano, con interludios musicales fordianos incluidos. Por una vez las exageraciones de Miguel Marias se corresponden con la realidad.

Formalmente perfecta, por momentos deslumbrante, todo está a la misma altura, el guión, la fotografía, el montaje, la música, las actuaciones. La típica película que si nos dicen que es española no nos lo creemos. Probablemente la película más ambiciosa que se haya rodado nunca en España, y cuyos resultados artísticos están a la altura de esa ambición.

Si a esto le añadimos unos personajes femeninos potentes, dignos de Barbara Stanwyck, al mismo nivel que los personajes masculinos, totalmente alejados de la típica mujer gamba del cine clásico americano, de la mujer mesa camilla del cine clásico español, nos encontramos con una obra casi revolucionaria. Si la hubiera firmado el mismísimo Wellman nadie se hubiera sorprendido.



La obra maestra de Mur Oti, puede que exagere, o no, tan fácil como verla.

P.D: “Morir...dormir...tal vez soñar”

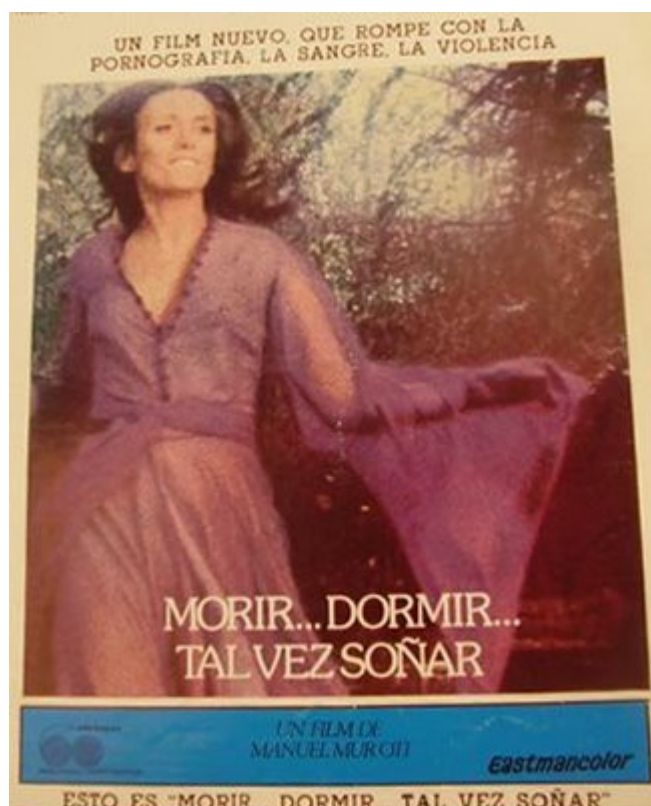
(1976) Manuel Mur Oti



El canto de cine de Mur Oti, y en potencia, la mejor película de la historia del cine español, la más enfermizamente sensual, la más incestuosa, ni "Viridiana" se le aproxima. La oficiosa versión cinematográfica del magistral, mágico, misterioso, libro "Cinco sombras" de Eulalia Galvarriato, incluso se escuchan las mismas canciones de Schumann y Schubert, con la única diferencia de que aquí el narrador se narra la historia a sí mismo, no al espectador. No hay interlocutor, el narrador también está muerto, del mismo modo que estaba muerto en vida. "Morir... dormir... tal vez soñar" es eso, un canto casi desesperado de amor a la muerte, al pasado, como "La habitación verde" de Truffaut, pero corriendo muchos más riesgos. Mur Oti no sólo trata de congelar el pasado, de embalsamar los recuerdos, la memoria, como Truffaut, sino que a mayores niega el presente, lo elimina. Desdibuja todas las fronteras temporales hasta destruirlas, convirtiendo el presente en un eterno retorno sin principio, ni fin, sin presente, ni pasado.

Mur Oti vence a la muerte, y cierra el círculo que empezó con "Un hombre va por el camino", un melodrama rural de aliento Stahlian. Un círculo que abrió con una huida hacia delante, y que cierra sobre sí mismo con una huida hacia atrás, con una huida hacia el claustro materno. Ante la encrucijada de tener que elegir entre vivir como un muerto, o morir sin haber vivido, Mur Oti escoge autoinmolarse dentro del cine para poder permanecer muerto. Sólo mueren los vivos, la muerte es la que da sentido a la vida, desgraciadamente nos pilla sin sentido, muertos. O no, la muerte no es algo definitivo, todo aquel que ha perdido a un ser querido espera secretamente que tarde o temprano aparezca de nuevo por la puerta. La muerte es cualquier cosa menos una evidencia, como el cine. Mur Oti fabrica antes de su aparente muerte, la película que pasa por delante de nuestros ojos cuando acabamos de morir. El trailer de nuestra vida que Mur Oti convierte en un looping, en un carrusel, en un ciclo al margen del tiempo, al margen de la vida, de la muerte. La "De entre los muertos de Mur Oti, pero sin vivos.

Originalmente se iba a titular “Tiempo que fue, tiempo que es”, y está basada en un relato radiofónico de José Mallorquí.



Esta es la historia de Juan...

De un Juan Cualquiera, que tuvo, como todos los hombres, días de gozo y llanto.

De un Juan Conforme, que no buscó más gloria que la que halló al nacer.

De un Juan Sereno, que no anduvo caminos, porque jamás soñó con la aventura.

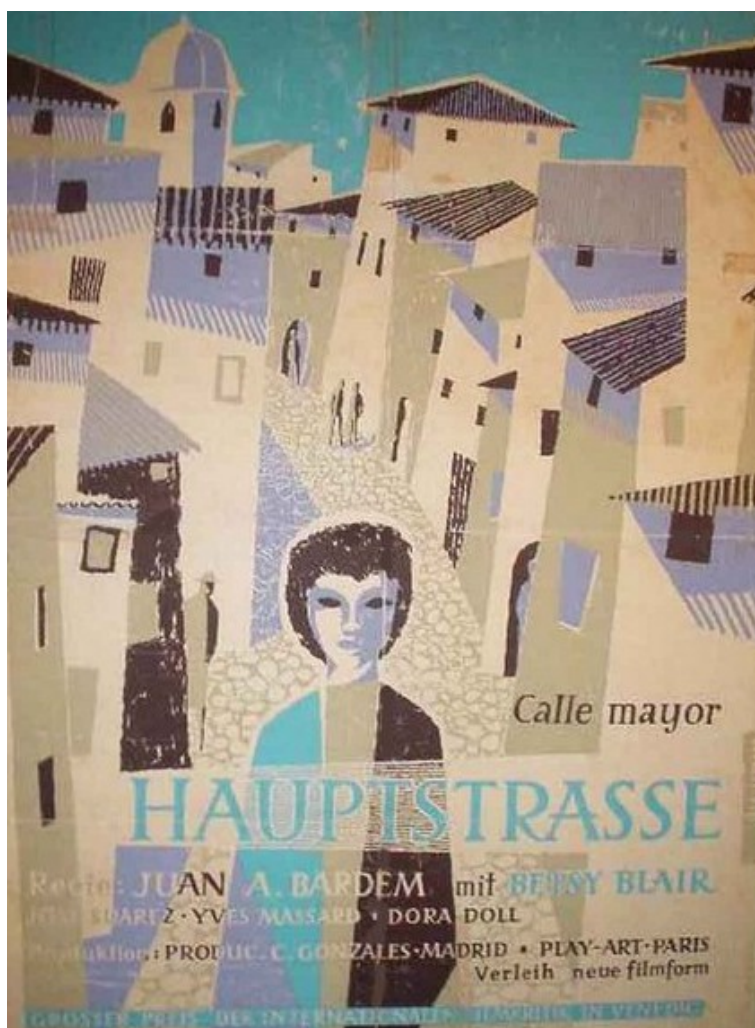
De un Juan Humilde, que nunca pidió a Dios un mundo de victorias y dichas ni un cielo de luceros y arcángeles, y que, para su vivir, se hizo su mundo, y, para su morir, creó su cielo. Un mundo propio, encerrado en la casa en que siempre vivió, y, al cual, las tapias del jardín servían de fronteras. Un dulce mundo, que pobló de iluminadas sombras entrañables que un día se le fueron del brazo de la muerte, y a las que ató a su alma con lazos de recuerdos, de palabras, de música...

Y un cielo propio. Un cielo tan cercano a su mundo, que no lo quiso más alto que los árboles de su jardín, para poder andarlo día y noche sin pedir a los ángeles la ayuda de unas alas...

Esta es la historia de un Juan Cualquiera, con su bagaje de pérdidas irremplazables, espejismos nocturnos y sueños incumplidos. O lo que es igual, la vida según la definió William Shakespeare: "Morir... dormir... tal vez soñar..."

Manuel Mur Oti

14-“Calle Mayor” (1956) Juan Antonio Bardem



“De Fellini me gustan sobre todo, “I Vitelloni” y “Il Bidone”. La primera me dio confianza en la posibilidad comercial de un film sobre la provincia. Al embarcarme en la aventura de “Calle Mayor”, al escribirla, hasta al rodar ciertos planos estaba presente ciertos momentos de “I Vitelloni” como una amenaza. Yo tenía que contar “mi” provincia, aun a riesgo de ser tildado de plagio. Podía haber suprimido ciertos planos, pero esa mutilación me parecía deshonesto. Si unos hombres -más o menos jóvenes- se pasean por la noche, cantando, por las calles de la pequeña ciudad dormida, si juegan al billar, dan patadas a un bote de conservas vacío, se tienen “I Vitelloni”. Sólo en la superficie, pero son ellos. Ahora bien, en esa provincia que yo pensaba, esos individuos también hacen eso. Yo tenía que mostrarlo y ahí están.”
Juan Antonio Bardem



¿Qué fue antes el huevo o la gallina?

¿"Entre visillos" de Carmen Martín Gaité o "Calle Mayor" de Bardem?

La respuesta: "La señorita de Trévez" de Arniches.
 Cuando algo es verdadero nunca es plagio.

Siempre que veo esta película no puedo dejar de situar la Calle Mayor en la calle Rúa de Salamanca, aunque sepa que no está rodada allí. Como "La tía Tula", la película se abre con la muerte, en este caso con una broma sobre la muerte, no hay nada más español que la muerte, la muerte es un invento español. El resto, es la historia de una amistad frustrada por una broma, por cobardía.

Por más que lo constato una y otra vez, no deja de sorprenderme que un director demuestre una maestría casi absoluta en una película, aunque la sombra de Antonioni es alargada, y sea incapaz de repetirlo nunca más. A Bardem le sucede lo mismo por mucho que le llamen maestro, por mucho que digan que "Nunca pasa nada" es su obra maestra, que a pesar de tener una factura impecable con veleidades nouvelle vagueras incluidas, no es tan redonda como "Calle Mayor", ni de lejos. La única explicación que le encuentro, es que las obras maestras se crean por revelación, por generación espontánea. Cualquiera que haya hecho algo creativo sabe que es así, cuando menos te lo esperas salta la liebre, te pille o no trabajando. Resulta estúpido firmar las obras, ya vienen firmadas, el arte es incompatible con el ateísmo.

A pesar de su crueldad, la película es un fiel reflejo de lo que es el amor, de lo que debe de ser, una necesidad imperiosa de hablar, de expresarse, de ser escuchado, de encontrar un interlocutor. Por desgracia, la protagonista habla sola, acompañada.

"CALLE MAYOR"

No es más que una historia de amor... del amor que espera, detrás de los cristales



Escrita y dirigida por
J. A. BARDEM
con
BETSY BLAIR,
JOSE SUAREZ,
Ives Massard,
Dora Doll

Es una co-producción de SUEVIA FILMS-
CESAREO GONZALEZ
con PLAY ART-IBERIA FILMS
Productor: M. J. Goyanes

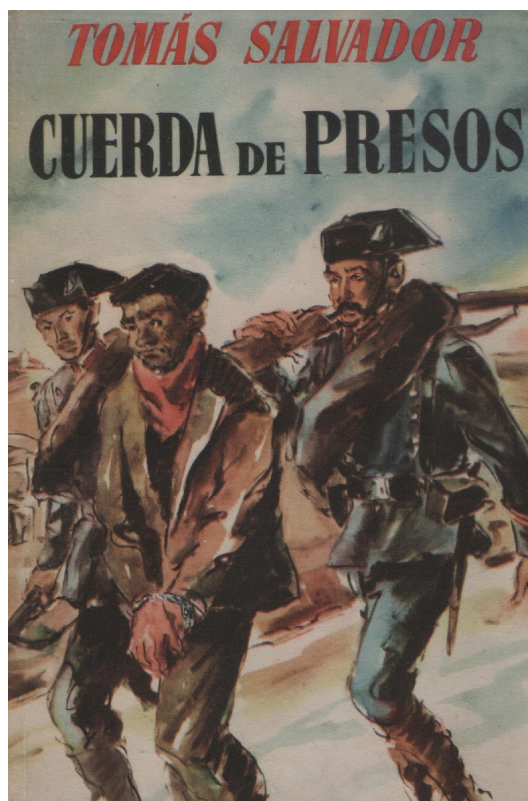
GRAN PREMIO DE LA CRITICA
INTERNACIONAL
EN LA XVII BIENAL DE VENEZIA

¡Europa entera habla de ella! ¡Por fin, los públicos españoles pueden juzgarla también!

15-“Cuerda de presos”
(1956) Pedro Lazaga



Una road movie existencial a pata, o en el coche San Fernando, es decir, un rato a pie y otro andando. La "The last detail" de Ashby española con 18 años de anticipación, o mejor aún, "Un país en la mochila" versión fílmica. Con la humanidad, ingenuidad, de una película soviética, con la misma brillantez. Lazaga ha sido el director más desaprovechado de la historia del cine español, es sin lugar a dudas el que más potencia visual tenía junto con Mur Oti y Nieves Conde, el que más talento tenía. Buena prueba son sus películas bélicas, que al margen de su mensaje patriotero, tienen un acabado formal digno del mejor cine ruso, del mejor cine alemán.



Sólo hay que ver el fragmento de la película "El frente infinito" inserto en "Umbracle" de Portabella para constatar su grandeza. En una época en la que todo era cine de interiores, de decorado, de tesis, Lazaga se marca una película de itinerario, de exteriores, un western rural. Mostrando la España profunda, la España negra, en la más pura tradición Cervantina, con Don Quijote y Sancho convertidos en una pareja de la Guardia Civil. Y como complemento, el Sacamantecas, impagable ver como se afeita con una vela. Película castiza donde las haya, llena de sabiduría popular, de grandeza castellana, con aleluyas incluidas. El Camino de Santiago al revés, del revés, con frío, escarcha, y niebla. Con los pies en la tierra, y llenos de barro, de sabañones.



“La “obra maestra”. Se rodó en plan “amateur”, con muy poco equipo: los actores, el operador (con la cámara en la mano) y yo; cogimos dos coches y nos liamos a hacer kilómetros. Se rodó en los Picos de Europa, sin un solo decorado. Rodábamos según nos inspiraba el paisaje: íbamos en el coche, y cuando veíamos un buen sitio parábamos y nos poníamos a rodar. Me gusta mucho lo que rodamos en un pueblo nevado abandonado: uno de los coches se había averiado y, al principio, parecía un contratiempo, pero luego me fijé un poco más y me pareció estupendo, y dije “vamos a rodar”. Nos quedamos a vivir en el pueblo unos días. Es la película que siempre se cita cuando alguien quiere atacar lo que hago ahora. Los estetas la alabaron muchísimo y aún la siguen recordando. Ellos querrían que yo no hubiese hecho más películas hasta que hubiera podido seguir por ese camino, pero en el cine no se puede uno andar con esos remilgos. Recuerdo mis tres años en Barcelona sin hacer nada; y, además, con todas sus alabanzas, “Cuerda de presos” ha tardado años en estrenarse y sólo ha estado tres días en cartel.” **Pedro Lazaga**

16-“Mi tío Jacinto”

(1956) Ladislao Vajda



Lidiar con la vida es jodido, sobre todo cuando te toca hacer el papel de toro, o peor aún, de pelele, de torero en una charlotada. Se puede salir del círculo, se puede aspirar a más, a ser limpiabotas, o terminar en la cárcel. Pero hasta para ser malo hay que valer, mejor dicho, no valer nada, una vez que se ha perdido la dignidad, lo mismo da ocho que ochenta. De eso trata la película, de la dignidad, de lo fácil que es perderla cuando no se tiene nada, ni ilusión, valor, para tenerlo. Cuando el único acto de voluntad posible, de libertad, es emborracharse.

Jacinto está en el límite, a punto de cruzar la línea roja, de pisar el charco. No lo hace. Recurre a la imaginación, al autoengaño, a la mentira. Que no se puede con una verónica, habrá que conformarse con dar un capotazo. Vivir consiste en rebajarse para no rebajarte del todo, aunque para eso, también hace falta valer.

"El ladrón de bicicletas" sin bicicleta, con capote. El reverso oscuro, cínico, de "Marcelino, pan y vino", ya de por sí oscura.

"No niego en absoluto esa influencia ["El ladrón de bicicletas"]. Cuando veo una gran obra de arte suele producir en mí una gran impresión. Tal influencia no es una crítica para "Mi tío Jacinto"; al contrario, es un gran elogio." **Ladislao Vajda**



P.D-1: “Marcelino, pan y vino”

(1954) Ladislao Vajda



ATENCIÓN PREGUNTAS:

- 1- *¿Cuántos eran los Apóstoles?*
- 2- *¿Cuántos son los Frailes que crían a Marcelino?*
- 3- *¿Se llama Manuel el amigo imaginario de Marcelino?*
- 4- *¿Emanuel significa Dios con nosotros?*
- 5- *¿Marcelino es Jesucristo?*

Que “Marcelino, pan y vino” es la película más manipuladora, tramposa, de la historia del cine español no se le escapa a nadie, que aún así es la más emocionante, imposible no llorar, dice mucho de su grandeza. Y no, no es solo porque el protagonista sea un niño, el inolvidable Pablito Calvo, el Naranjito de los 50, que intentos de remedarla han habido miles, y la única emoción que despiertan es la de querer asesinar a los infantes protagonistas. “El espíritu de la colmena”, “Fuego en Castilla”, “Mouchette”, “El proceso de Juana de Arco”, “Tres solteros y un biberón”, Los Pitufos, no existirían sin ella. “Marcelino, pan y vino” es una película sobre el cine, sobre su innata capacidad para despertar curiosidad, sobre su condición de interlocutor privilegiado, sobre su carácter misterioso, esotérico. Tres características que han convertido al cine en la nueva religión universal, más cercana al culto del mal, que del bien. Lo mismo que le ha sucedido a la religión cristiana, que apuntaba maneras, al comunismo, y en apenas dos milenios, se ha vendido al capitalismo, al liberalismo.

En España nunca llegó a calar del todo el franciscanismo, eso de la paz y el bien están muy bien para uno mismo y la familia, pero para los demás no tanto, si todos estamos bien de que coños va a presumir un español, sin poder despertar envidia en el prójimo el español se queda desnudo, solo ante sí mismo, una circunstancia que le aterra. “Marcelino, pan y vino” es la España que no somos, ni hemos sido nunca, es la imagen idealizada de nosotros mismos, la película de nuestros buenos propósitos de año nuevo, que olvidamos al día siguiente. Algo profundamente universal, como la desesperada búsqueda de un interlocutor, llámese religión, amor, amistad, naturaleza, literatura o cine.



Al cine español le vino Dios a ver con Ladislao Vajda, o más bien al revés, porque después, o a la par, de Estados Unidos, España es el país del mundo que mayor número de obras maestras de directores extranjeros ha acogido. Mientras Francia da limosna, dinero, España da pan y vino, alimento para el alma, para el cinematógrafo.

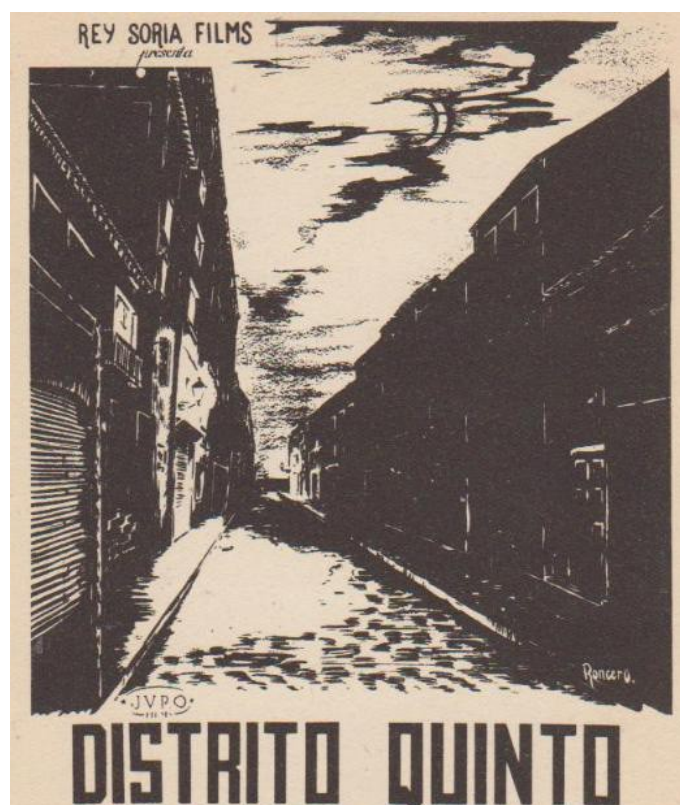
P.D-2: “El cebo”
(1958) Ladislao Vajda



Desde que nacemos, hasta que morimos, somos carnaza, unos, cebos, otros, se ceban. Desde pequeños nos alertan que es peligroso hablar con desconocidos, lo que no nos explican es el porqué. Porqué no hay nada peor que ser conocido, ser conocido equivale a ser utilizable, a ser cebo en potencia. Del ser humano hay que huir como de la peste, la mayoría solo son malos espejos, muy pocos ventanas. La infancia es un columpio con demasiado impulso, del que es preferible tirarse en marcha, a que te tiren. Por suerte existe el amor, un columpio en el porche.

17-“Distrito quinto”

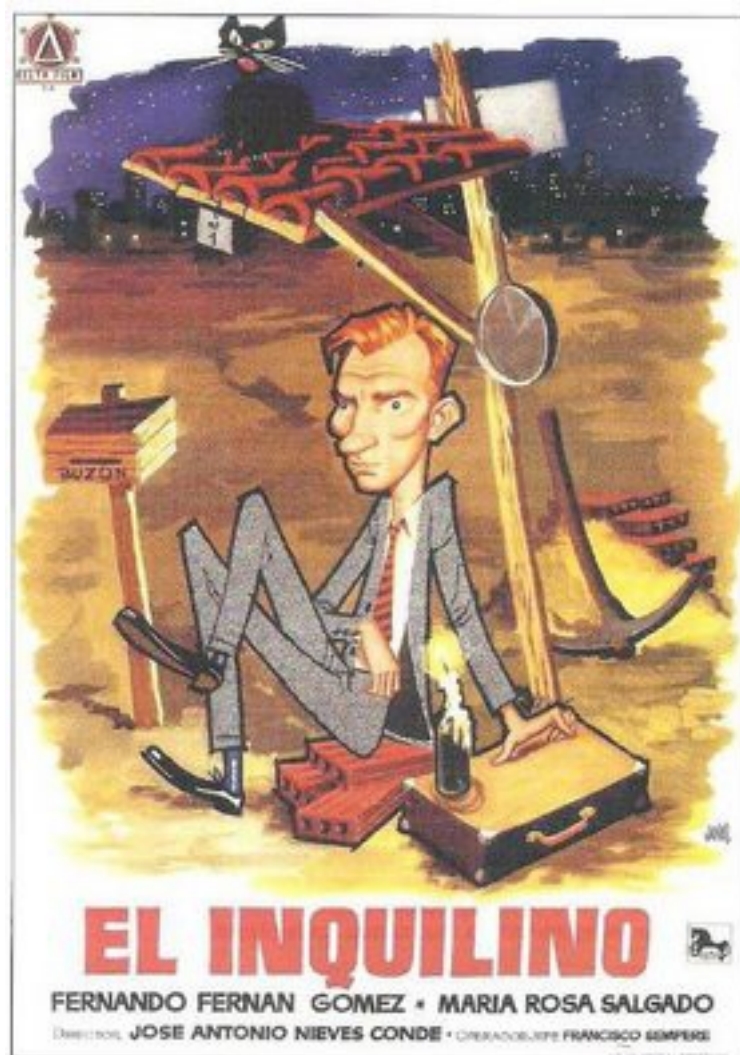
(1957) Julio Coll



Recordatorio: censura franquista. Luego el doctrinario cartel inicial y la moralista secuencia final mejor obviarlas. Los más avisados dirán que la película trata de un atraco sin atraco, los menos superficiales que el tema central es la hipocresía, la manipulación, la megalomanía, la ambición, tanto artística como material. Un fotógrafo de bodas bautizos y comuniones que aspira a más, un amago de poeta cuyo sueño es publicar un libro, un bailaror que quiere su propio espectáculo, una ratera que busca trascender su origen humilde a base de dinero, y el quinto, un discípulo de ladrón artista despechado sentimentalmente. Un cóctel de frustración, de pobreza, de injusticia, o la única forma de salir del pozo, de prosperar, de romper el sistema de castas, es por las bravas. Julio Coll consigue que la angustia, la tensión, la opresión, se respiren, se huelan, la película está bañada en sudor, los protagonistas son cinco ratones en una caja de zapatos. Una mezcla existencialista, fatalista, de “El ángel exterminador”, “Cerca de las estrellas”, “Rocco y sus hermanos” y “Rufufú”, sin el respiro del humor. Atmosférico cine negro costumbrista, neorrealista, como “Surcos”, pero todavía con menos presupuesto, es la primera producción independiente de Julio Coll. Pero que nadie se espere cutrerío formal, si algo destaca en “Distrito quinto” es la forma, la sabiduría espacial, genial como recorre las habitaciones montando miradas, y temporal, magistral el uso de los flash-back, cómo los introduce, la fluidez espacio-temporal es casi perfecta, lo mismo que las actuaciones, todos clavan su arquetipo. Por si fuera poco, hay una secuencia, una digresión, sublime, orgásmica, la del zapateao de Pedro de Córdoba, que demuestra que lo del Picasso de la danza no le venía grande, es un Vicente Escudero con sangre en las venas.



18-“El inquilino”
(1957) Jose Antonio Nieves Conde



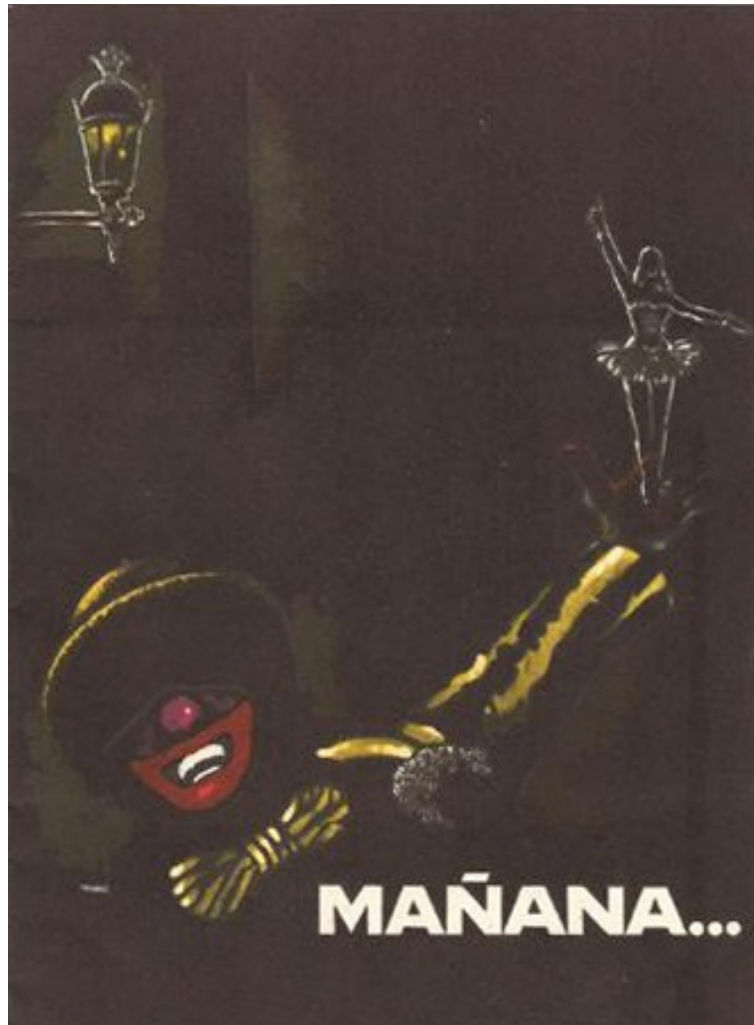
El humor es revolucionario, desde que el mundo es mundo, siempre ha sido la mejor manera de desahogarse, de criticar sin hacer sangre. Durante el franquismo la crítica abierta al Régimen era imposible, a riesgo de desaparecer del mapa, cinematográficamente, y físicamente hablando, aún así a base de inteligencia, de mucha ironía, algunos directores lo consiguieron. Siempre se menciona el caso de Berlanga y se suele olvidar a Nieves Conde, de forma deliberada, era falangista. No deja de ser sorprendente que Nieves Conde fuera el autor de las dos películas más críticas al Régimen, las más valientes, "Surcos" y "El inquilino". En el primer caso amparándose en el género policiaco con tintes neorrealistas, y en el segundo caso a base de humor, negro, de sarcasmo. Por supuesto las dos tuvieron problemas, y se solventaron, más o menos a base de cortes y añadidos, y gracias a la mediación de Escudero, el director de cinematografía, otro falangista, al que el cine español todavía no le ha hecho justicia. Fue el impulsor de la Escuela Oficial de Cine, y el padre putativo del nuevo cine español, aunque sus integrantes traten de minimizar su papel. En una época en la que nadie se partía la cara por nadie, Escudero se la partía, y por películas, "Viridiana", y directores, Buñuel, que no eran de su cuerda precisamente, en el caso de Nieves Conde, "Surcos", sí, aunque cualquiera lo diría.



Como sucede con el neorrealismo italiano, las únicas películas que han sobrevivido son las que acaban trascendiendo lo circunstancial de lo narrado para convertirse en universales. No hay nada más universal que el problema de la vivienda, de los calzonazos, desde las cuevas de Altamira hasta hoy ni el más mínimo cambio. Esta película seguirá siendo actual así pasen mil años, el sarcasmo no envejece, sólo las viviendas. Una película brutal, desoladora, fatalista, narrada con la felicidad del suicida, con la mejoría del enfermo antes de morir.

19-“Mañana”

(1957) José María Nunes



I

Siempre hay un mañana que diría Douglas Sirk, pero por encima de todo, siempre hay un ayer. El tiempo no es lineal, hay periodos en los que el tiempo transcurre hacia delante, otros, en los que discurre hacia atrás, en los que el por venir, no está por llegar. Lo mismo le sucede al cine, que parece que evoluciona, y la mayoría de las veces sólo camina, hacia atrás, como los cangrejos.

No siempre que se anda se adelanta camino, se puede desandar para tomar impulso. Cuanto más se aproxima el cine a la modernidad, a la posmodernidad, más se aleja de la honestidad, de la verdad. La única forma de ser absolutamente moderno, es siendo permanentemente clásico, sin tradición sólo hay traición. Es más moderno el neorrealismo, que la nouvelle vague, De Sica que Godard, ahora, y siempre. El Nunes italiano, "Mañana", es más vanguardista, revolucionario, anarquista, que el Nunes francés, "Noche de vino tinto". Paradojas del cine, de la vida, que avanza a destiempo, a contratiempo, mirando hacia atrás, de frente, a contra corriente, como los salmones, que para morir vuelven al lugar de nacimiento, al cinematógrafo, pegándole al futuro una pasada por delante. Siempre mañana y nunca mañanamos, Lope, quizás ayana.

"Todo está ocurriendo ahora. Ahora es cuando yo estoy empezando." Nunes

II

El famoso vuelva usted mañana de Larra, el siempre mañana y nunca mañanamos de Lope, o el mañana nadie lo ha visto de Morente, no es un simple chascarrillo sobre la indolencia del español medio, constituye su esencia, un rasgo definitorio de su carácter, de su falta de carácter. No es sólo una cuestión de vagancia, si así fuera no habría mayor inconveniente, ser trabajador, productivo, rentable, útil, es un defecto, una maldición, no una virtud, el problema es que ese fiarlo todo al mañana no suele ser una decisión propia, es decir, libre y responsable, es la consecuencia de todo lo contrario, de la falta de decisión, de la indecisión, de la cobardía. El español se aferra a la máxima, de que lo malo de los sueños es conseguirlos, para no aceptar sus propios molinos de viento, para ni tan siquiera intentarlo. Prefiere deambular por la vida como un frustrado, como un genio en potencia, a arriesgarse a expresarse, a ponerse a prueba, a apostar a todo o nada, al éxito, o al fracaso, al ridículo, público. El orgullo es el cáncer del español, su freno, su parapeto, la justificación de todas sus desgracias.

No es casualidad que España tenga el record Guinness de guerras civiles, de golpes de estado. Para un español todo son afrentas personales, su susceptibilidad está a flor de piel. Nada, ni nadie, debe mancillar la imagen, irreal, ideal, que se ha creado de sí mismo. Cuestionarle es herirle en lo más profundo de su ser, en sus sueños de grandeza. El español vive de las apariencias, prefiere ser un frustrado a un fracasado. Lo importante es mantener el orgullo intacto, sostener contra viento y marea, artificialmente, las desaforadas expectativas que él mismo se ha generado, generalmente sustentadas en la nada. A esto se le suele denominar ser un Quijote, pero nada que ver, Don Quijote pasa de la potencia al acto, de la frustración al fracaso, lo que le convierte en una persona realizada, en un triunfador. Algo que ningún español, que no sea Machado, Unamuno, o Delibes, sería capaz de apreciar, todo lo contrario, para el español, Don Quijote es un pobre hombre, un loco, un pringao, un membrillo, un ejemplo de lo que no hay que hacer, un acicate más para no emprender nada. Un fatalismo profundamente pragmático, acomodaticio, total, mira como acabó Don Quijote, no merece la pena, si eso, ya mañana, cuando el viento fuerte de León Felipe, nos deposite en el lugar que merecemos, el que el destino nos debe. Por supuesto sin mover un dedo, la gracia trabajada deja de tener su gracia. El español escoge voluntariamente ser una víctima, eso sí, en defensa propia, que nadie dude de su valor, de sus agallas, que tira de navaja, de amenazas. Pero no hay que ser derrotistas, masoquistas, pesimistas, en España siempre vuelve a amanecer, y amanece, que no es poco.

P.D: "Sexperiencias"

(1968) José María Nunes

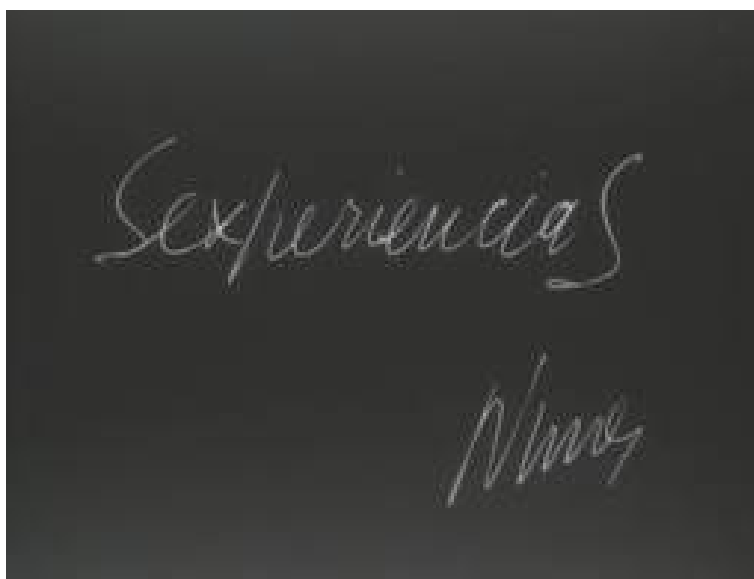


Nunes nunca fue miembro de la "Escolanía de Barcelona", por mucho que se empeñen algunos, otra cosa es que sea considerado su Padre inspirador, su mecha. Tampoco lo fue de ninguna otra escuela, o movimiento, ya sea acultural, como la "gauche divine", la izquierda divina (que como todo el mundo sabe era un movimiento divino de la muerte, una pandilla de niños pijos, de burguesitos catalanes, de niños de papá, y de mamá, jugando a la revolución entre cubata y cubata, y tiritito de cocaína, vamos que la revolución del cubalibre), o político. Nunes nunca fue nacionalista, ni español, ni catalán, su única patria es el cine, él mismo. Una patria que como buen Junguiano, considera colectiva, inconscientemente colectiva, huelga por lo tanto explicitar lo que opina de la política de autores, de la palabra autor.

Nunes es pretencioso, arrogante, soberbio, excesivo, histriónico, fanfarrón, fantasmón, indolente, vago, como cualquier creador, como cualquier español. Lo que le hace diferente es su dimensión hamorística, su ternura. En ningún caso sus juegos formales, son sólo forma, como los de la "Escolanía de Barcelona", incluido Portabella, no son cerebro sin corazón, son juegos sentimentales, inocentes, en muchos casos irritantemente inocentes, para quien le irrite la inocencia, la ingenuidad, la verdad. Es un error asimilar inocencia, ingenuidad, a candidez, a ñoñez, la inocencia es un sentimiento violento, extremo, brutal, puro, que como todo lo que es honesto, verdadero, violenta, exaspera, a los demás, a los que no lo son, les retrata, a los cerebros con patas, los culturzombies. Al Jazz puede llegar cualquiera, basta con tener horchata en las venas, al Soul sólo pueden llegar los elegidos, los niños, una etapa que puede durar lo que te salga del pito, del chichi, sólo es preciso no malgastarla, condurarla.

Lo primero que llama la atención, que canta, de “Sexperiencias” (una película que hace política de los sentimientos, no con los sentimientos. Al margen de la absoluta libertad formal, Nunes hace lo qué le viene en gana, cómo le viene en gana, y lejos de parecer un pastiche, un batiburrillo, resulta coherente, consistente, fluido. Monta como quiere, no como puede como la mayoría de los directores, juega con el tiempo, el espacio, con el sonido, su ausencia, como si de Maya Deren se tratase, Godard y Marker vinieron después, mucho después, cuando la nouvelle vague, nueva ola, más bien vague nouvelle, vaga novedad, va, Maya hace tiempo que ha vuelto), es la falta de sincronía, algo que en principio choca, que puede pasar por un error, por un acto fallido, y que con el transcurso de la película se acaba convirtiendo en un hallazgo, en un logro. Gracias a ésta falla, azarosa, posteriormente deliberada, Nunes disocia completamente la imagen del sonido sin necesidad de establecer ningún contrapunto, sin tener que emplear la duplicación como en Bresson, o la voz en off. No hay voz en off, aunque lo parezca, el sonido se adelanta, o se retrasa, con respecto a la imagen, pero es su sonido, al lado, a los márgenes. Con esa ligera desincronía, todo lo dicho por los personajes, parece dicho por alguien ajeno, extraño, como si fueran un doblaje, redoblaje, de sí mismos, el distanciamiento, extrañamiento, perfecto. Algo que automáticamente te saca de la película, para poder entrar mejor en ella, ya no hay alguien que actúa, que habla, a partir de ese momento deja de haber personas, sólo hay personajes, títeres, que hablan, recitan, con la voz del director, del ventrílocuo, sin recurrir al modelado.

Una voz que huye del diálogo, del naturalismo, sus muñecos vomitan soflamas, discursos, destinados a sí mismos, son su propia conciencia, se dirigen al espectador para poder escucharse, para que les miren a los ojos. Buscan complicidad, un interlocutor, no alguien que se meta en su piel, piden comprensión, no identificación. Lo mismo que Nunes, un solitario, al que le gusta charlar, con el cine.



20-“Diez fusiles esperan”
(1959) Jose Luis Sáenz de Heredia



Prejuicios a favor:

1-**Heredia**, uno de los mejores directores de la historia del cine español.

2-**Rabal**, garantía casi absoluta.

3-**Halffter**, casticismo castrense.

4-**Sempere**, el operador de Mur Oti y Nieves Conde.

5-**Carlos Blanco**, uno de los mejores guionistas de la historia del cine español



Postjuicios a favor:

1-**Heredia**, su obra maestra, con el permiso de “El grano de mostaza”.

2-**Rabal**, garantía absoluta.

3-**Halffter**, casticismo carlista.

4-**Sempere**, el mejor operador, en blanco y negro, de la historia del cine español.

5-**Carlos Blanco**, su mejor guión.



Conclusión:

”La cuatro plumas” del cine español, romanticismo ruso con chapela y crucifijo, le gustaría incluso a Arzallus.



21-“Tenemos 18 años”

(1959) Jesús Franco



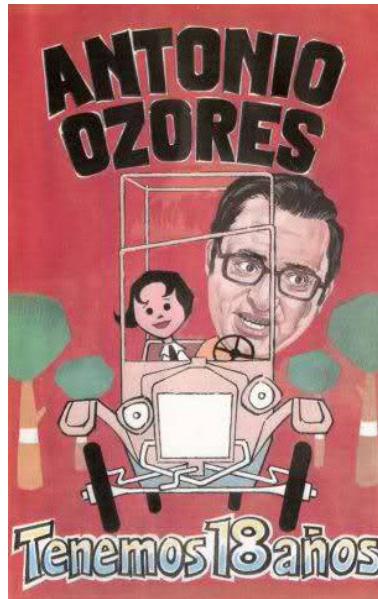
Si un OVNI cayera en medio de la Filmoteca Española, se incendiara, y hubiera que salvar una sola película española, salvaría "Tenemos 18 años". No porque sea la mejor que se ha hecho nunca en España, ni por snobismo, sino porque es la única que es distinta, radicalmente distinta, no solo en nuestra cinematografía, sino en cualquiera.

En España, como en el resto de países, hemos realizado películas con toda clase de ismos: impresionismo, realismo, surrealismo, costumbrismo, expresionismo, neorrealismo, e incluso franquismo. Lo que no teníamos era una película naïf, realmente naïf, realmente ingenua. Fuera de nuestras fronteras se podría mencionar "Margaritas" de Chytilova, que más que ingenua es estúpida, y en general todas las películas de la época soviética, que son premeditadamente ingenuas, tan ingenuas como un payaso de circo. En cambio, "Tenemos 18 años" es genuinamente ingenua, sin avergonzarse de ello, sin el menor sentido del ridículo, sin el menor pudor. Con una estructura de muñeca rusa, mejor dicho, de sevillana de televisor, inédita por estos pagos. Películas como ésta, o "Amanece que no es poco", y "Arrebato", convierten a España en la única cinematografía capaz de no tomarse en serio, de reírse de sí misma, con la sonrisa franca de un subnormal.

Inocencia a la que Jesús Franco da la vuelta en un trágico último acto, bellísimo formalmente, que con la irrupción del genial Luis Peña deriva en el realismo, en la tragedia. Con un maravilloso monólogo de tres minutos en plano sostenido (preludio del que ejecuta en "La prima Angélica"), sobre los insuperables efectos psicológicos de la Guerra Civil, sobre el modo en que segó de raíz la vida, el destino, de muchas personas humildes, daños colaterales que no son exclusivos del Vietnam ni de la Guerra del Golfo. La alusión a la Guerra Civil más valiente, directa, del cine español pre-muerte natural del dictador.



“Cuando hice esa película cogí, por un lado, elementos que eran una burla del cine encorsetado español –con el sueño de una de las protagonistas, que se ve a sí misma como princesa a la que un galán de armadura y caballo blanco corteja en la Torre de Madrid– y, por otro, referencias culturales que habían calado mucho en la juventud de entonces, como el mito de James Dean y el Actor’s Studio. La otra chica protagonista está mucho más cercana a esta última tendencia. Quería hacer burla y homenaje a esas dos cosas, pero, a la vez, había la triste realidad que todos los españoles vivíamos en aquel momento, algunos conscientemente y otros inconscientemente. Entonces, hay un momento en la película en que estas fantasmadas, estas historias imaginarias de las dos chicas, se convierten en realidad y ellas tienen que afrontar la realidad. Y eso es lo que gustó menos al Ministerio. Eso hizo que casi prohibieran Tenemos 18 años. Hay en la película un realismo que no es a la italiana: el realismo que me interesaba era el que iba directamente al relato, sin adornos.”



Se me ocurrió la idea de hacer una película que no tuviera una continuidad de historia, de argumento. Algo que se pudiese rodar con un equipo muy pequeño como el que yo llevaba para los documentales: una furgoneta, con un grupo de personas muy limitado y un pequeño grupo electrógeno. Creo que las películas han mantenido la estructura de las novelas. Yo, que he admirado toda la vida a Julio Camba, pensé que se podría hacer una película en la cual se trataran temas diversos, que podían estar unidos por la persona que los narra. Así nació la idea de hacer “Tenemos 18 años”. Yo preparé y rodé la película con una ilusión increíble, pensando que iba a ser una verdadera revolución en la narrativa cinematográfica. Y no fue una revolución, porque no se ha estrenado en casi ningún sitio y no ha tenido la ocasión de revolucionar a nadie.



“Tenemos 18 años” es una especie de broma de muchas películas, de “Rebelde sin causa”, de “El hundimiento de la Casa Usher”, incluso de comedias de tipo sentimental. Siempre me ha gustado mucho hacer una especie de sátira en complicidad con viejas películas, para aquellas personas que no sólo van al cine a pasar un rato, sino que les gusta el cine, que lo sienten y se dan cuenta de estas cosas.” Jesús Franco



Como todo el mundo sabe, la frase más odiosa que existe, “Pierrot le fou” (Pierrot el loco) de Godard es la película seminal del cine posmoderno, del todo vale, del cine clásico narrativo ha muerto. Lo que ya no es tan conocido es que su origen descarado está en una película española, “Tenemos 18 años” de Jesús, Jess, Franco. A estas alturas no creo que a nadie le sorprenda descubrir que el vampiro Godard parta de una película ajena, otra de las características principales del posmodernismo, para Godard no existen cinematografías menores, todo es susceptible de ser apropiado, en su doble acepción, de adecuado, y de apropiación, de plagio. “Pierrot le fou”, 50 años después, sigue siendo la obra maestra de Godard, junto con “Vivir su vida”, su película más “original”, radical, siempre y cuando no conozcamos su descarado germen, la digresiva “Tenemos 18 años”. La película más original, inocente, de la historia del cine español, una cápsula de modernidad realizada en pleno franquismo que adelanta por la izquierda a toda la nouvelle vague. Su libertad narrativa no tiene precedente cinematográfico, es un gran combo de géneros, de tonos, que se suceden sin aparente lógica, tan pronto es una película juvenil como un documental, tan pronto es una parodia de parodias como una tragedia. ¿No os recuerda eso a “Pierrot le fou”? Igual que la película de Godard, “Tenemos 18 años” se va construyendo sobre la marcha, es una historia de historias metacinematográfica en la que las protagonistas se encargan de dirigir la película desde dentro, escribiéndola y tachándola a capricho, incluso autodestruyéndose al final lo mismo que la de Godard. Más coincidencias, ¿coincidencias?: fotografía en colores puros, road-movie campera con pinares incluidos, coche que se avería, digresiones, incluso políticas (Guerra Civil – Guerra del Vietnam), parodia de géneros, cine de terror, de gánsters, etcétera, etcétera. La única, y gran diferencia, es que la película de Franco no es machista, aquí las mujeres no son comparsas, agentes de deseo, femmes fatales, son los detonantes, las directoras. Ya solo por eso me quedo con “Tenemos 18 años”.



“El guión era mío. En cuanto a la película vino porque yo había hecho dos documentales que no se terminaron nunca, precisamente los dos más ambiciosos que he intentado en mi vida. Uno era sobre Calatañazor, y era un intento de hacer en cine un ensayo filosófico. Se basaba en un ensayo de Julián Marías titulado “Viaje al año 1900”. El otro era “La Chançon de Roland”, rodada en Roncesvalles, y eran trozos del poema visualizados como cámara subjetiva. Viajando de un lado para otro, se me ocurrió la idea de hacer una película que no tuviera una continuidad de historia, de argumento. Algo que se pudiese rodar con un equipo muy pequeño como el que yo llevaba para los documentales: una furgoneta, con un grupo de personas muy limitado y un pequeño grupo electrógeno. Creo que las películas han mantenido la estructura de las novelas. Yo, que he admirado toda la vida a Julio Camba, pensé que se podría hacer una película en la cual trataran temas diversos, que podían estar unidos por la persona que los narra. Así nació la idea de hacer “Tenemos dieciocho años”. Había unos señores que querían debutar como productores y me preguntaron que si yo tenía algo. Aquí había intervenido Berlanga, que ha sido siempre una especie de ángel tutelar mío, porque le habían pedido a él que hiciese con ellos una película, y sus compromisos se lo impedían. Entonces les sugirió mi nombre, diciendo que él creía que yo podía dirigir bien. Yo preparé y rodé la película con una ilusión increíble, pensando que iba a ser una verdadera revolución en la narrativa cinematográfica. Y no fue una revolución, porque no se ha estrenado en casi ningún sitio y no ha tenido ocasión de revolucionar a nadie. La película se hizo sin unos medios maravillosos, pero sí con los necesarios para hacerla. Tuve en esta película, y como experiencia de los documentales, a Eloy Mella como operador. Yo vi en ese tiempo que Eloy Mella era un operador que no atendía a la mayoría de las cosas que atienden casi todos los operadores que trabajan en España, o sea que a esas horas en que ellos ya dicen que no se puede rodar, Eloy Mella se ponía muy contento y rodaba. Y entonces salía precioso. Y fue pensando precisamente en esas posibilidades de Eloy cuando yo me decidí a hacer una película en color que fuese diferente a lo que se estaba haciendo. Yo quedé contentísimo con su trabajo.” **Jesús Franco**

22-“El cochecito”

(1960) Marco Ferreri



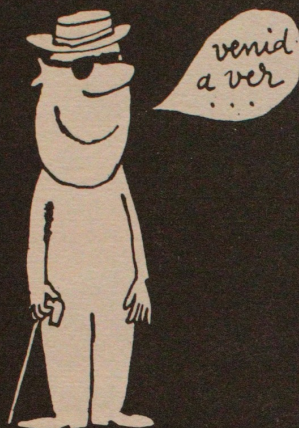
No deja de ser curioso, que la segunda mejor película neorrealista de la historia, después de “El ladrón de bicicletas”, no incluyo “Te querré siempre” de Rossellini que inaugura el neoburguesismo, haya sido realizada en España, la cuna del neorrealismo literario, la picaresca. Dirigida por un director italiano, que jamás volvió ni a rozar semejante altura a su regreso a Italia, con guión de Rafael Azcona, basado en su propia novela, e interpretada, vivida, por Pepe Isbert, que consigue con su genial actuación, a la altura de “El verdugo”, lo que no logró De Sica con su “Umberto D”, conmover sin caer en el sentimentalismo fácil, a base de ternura, de sentido del humor, negro, negrísimo. Algo imposible sin la entrañable presencia de Pepe Isbert, que haga el papel que haga, siempre resulta creíble, hasta haciendo de canalla en “Mi tío Jacinto”. Otro ejemplo palmario de que menos es más, de que con talento, una buena historia, y un buen personaje, el resto está de más.





“Una tragi-comedia, un cuadro de costumbres... Alguien inteligente dirá que es el logro de una ilusión esperada durante mucho tiempo y que cuando cristaliza nos decepciona. No te voy a decir eso, porque los símbolos no me gustan, me fastidian. Trato de ver el humor de las cosas, que en el fondo son, simplemente, las trampas de la gente. Me encanta la gente, pero la gente que yo conozco, que yo veo. No puedo escribir sobre las cosas que desconozco, no va conmigo. Mi humor que dicen que es negro, yo no lo veo así. No me río de las cosas macabras, si no de la gente viva que está alrededor de esas cosas. [...] La gente me tachará de pesimista, pero no soy así, de verdad. Saqué el cuento del cochecito, de una vez que vi la salida del fútbol. En medio de los coches, se hizo de repente un claro y por allí avanzaron treinta o cuarenta hombres en sus pequeños cochecitos de inválido. Iban deprisa y comentaban entre ellos a gritos el partido que acababan de ver. Uno de ellos, de repente, exclamó: “¡Nada, hombre, son un equipo de “baldaos”!”. Y en ese momento pensé que aquellos hombres estaban más vivos que yo. Hay, en una asociación que tienen estos hombres, un lema: “El movimiento es vida”. Y es cierto. Que la gente no nos llame macabros o cosa parecida porque hablemos de una gente impedida. Que piensen que ellos también lo son en alguna manera. Siguiendo con el ejemplo del fútbol, piensa que estos hombres que durante el descanso se pueden desplazar de un lado a otro del campo tienen más libertad de hacerlo que cualquier otra persona que tiene un sitio fijo. Bien, esto es lo que yo quiero decir, que esta gente es útil, que está viva, que cuenta para algo. No creas sin embargo que el fútbol o esa carrera que organizamos tienen un papel primordial en la película. Son como el telón de fondo sobre el que está la historia. Ya ves lo que yo quiero que el espectador vea en ella; en principio me hubiera gustado llamarla “Todos somos paralíticos”, que reflejaba exactamente mi idea; te repito, sin embargo, que mi principio es optimista, que me molestan que digan que soy un humorista negro, porque creo que no es cierto, más bien todo lo contrario.”

Rafael Azcona



a José Isbert en
EL COCHECITO
Un film de Marco Ferreri
Producido por Films 59
Pedro Portabella

Premio de la Crítica Internacional de Venecia 1960
Gran Premio Humor Negro de París, 1961
Seleccionada como la mejor película en el
Festival de Sundance 1960 y en el Festival
de Punta del Este, 1961.
Invitada de honor al Festival de Melbourne
(Australia) 1961, y a la Semana
Internacional de Nueva York, 1961.

Aparcamiento
asegurado



23-“Culpables”

(1960) Arturo Ruiz Castillo



Por lo visto el problema del cine español actual, según los quejicas oficiales, es que es aplastado por la competencia del cine americano, ya. Como si el cine americano no hubiera existido, y cohabitado, siempre. La gran diferencia es que antes existía un cine español que no sólo estaba a la altura del cine americano, sino que en muchas ocasiones lo superaba, a veces con sus mismas armas.

"Culpables" es uno de los pocos ejemplos. Un genial thriller de suspense, con una fotografía espectacular, que sigue la clásica estructura de quién es el asesino a lo Agatha Christie. La historia procede de la obra de teatro "Culpables" de su sobrino Manuel Ruiz-Castillo. Rodada con la inteligencia, con la brillantez formal del mejor Hitchcock, con la profundidad psicológica, de reflexión metalingüística, de Mankiewicz. Cine de género de lujo hecho con cuatro duros, y como buen cine de género, apátrida.

Arturo Ruiz Castillo ya demostró su capacidad técnica en la expresionista "Las inquietudes de Shanti Andia", y en la austera "La laguna negra", pero su obra maestra es "Culpables". Cuanto tienes que aprender Amenábar para llegarle a la suela, que huérfano de talento, de genio, está el cine español actual, que sobrado de Reyes Magos.

24-“Fuego en Castilla”

(1960) José Val del Omar



A pesar de que en su conjunto el Tríptico constituye uno de los ejercicios cinematográficos más pretenciosos, suicidas, y por momentos ridículos, de la historia del cine español, también supone una amalgama de las imágenes, y sonidos, más bellas, poderosas, únicas, que se han rodado nunca en este país. Imposible olvidar a la niña con los ojos cerrados virada en verde, las gitanas girando sobre sí mismas, y no el habitual, estúpido, travelling circular, los chorros de las fuentes bailando, tocando las castañuelas, cantando, jaleando, flamenco, de “Aguaespejo Granadino”, la imagen de Cristo cubierta por un plástico, su mano resucitada, las estatuas anegadas, las imágenes policromadas vivas gracias a los efectos luminosos, el taconeo esencial, seco, de Vicente Escudero, de “Fuego en Castilla”, el niño con la cara embarrada, las espectrales imágenes en negativo, con objetivo ojo de pez, de “Acariño Galaico (de barro)”, y sus correspondientes, inquietantes, misteriosas, bandas de sonido.

Es el precio que hay que pagar por arriesgarse, el situarse al filo del fracaso, del ridículo, algo en lo que no cae Val del Omar porque se cree lo que hace, porque su histrionismo es sincero, honesto, como el infantilismo trágico de Lorca, no es una pose de cultureta, de cinéfilo. Lo mismo que sucede con la inocente “Mañana” de Nunes, y si a ambas las incluyo en la lista, es porque sus virtudes compensan con creces, sus escasos defectos. Desde luego no son obras perfectas, ni acabadas, pero verlas es todo menos una pérdida de tiempo. Son un manual de bolsillo de lo que se debe de hacer, y de lo que no se debe de hacer, que cada cual decida lo que es correcto, y lo que es incorrecto.



¿El peligro de Val del Omar? Que después de ver su tríptico, a cualquier dominguero, el primer impulso que le viene a la cabeza es decir, esto también lo puedo hacer yo, como si eso fuera posible, como si calcar a un genio te convirtiera en uno. De hecho muchos se han puesto a la labor, y han hecho el canelo, y lo harán siempre. Lo mejor es dejar dormir el primer impulso, porque el pensamiento adecuado es: ¿si ya está hecho para que coños lo voy a volver a hacer yo?, dejémoslo en amagarlo, ¿si algo es insuperable, y el Tríptico lo es, por qué no tratar de encontrar mi propio camino, mi propia mirada? La respuesta de estos farsantes sería: porque si tengo que partir de mí mismo, lo llevo claro, de donde no hay no se puede sacar. Es más fácil buscar la inspiración, la recreación, la realización, en los demás, vampirizar, lo que nunca hizo Val del Omar, el Espíritu Santo del cine español, idéntico a sí mismo, a sus surcos. El único creador de imágenes, de sonidos, que ha dado este país. El único que ha conseguido hacer bailar, cantar, al agua. El resto, hacen estampas, postales, fotografías, cuadros, teatro, circo, novelas, películas, vídeos, tomavistas. El que más da, Val del Omar, más tiene. Matemáticas de Dios, del Cinematógrafo.

*“En España,
todas las primaveras viene la muerte
y levanta las cortinas.”*

Lorca



“Para mí todo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario. Mirando hacia el próximo futuro de catorce horas diarias de linterna electrónica en la casa, me atrevo a pedir un código técnico (cristalizado desde los puntos de vista de todos los rincones del planeta), de respeto al espectador. Un código que detenga, aunque se presente asistida de los máximos recursos enfáticos, aquella mercancía que viene a ensuciar la sensibilidad, tantas y tan renovadas veces, virginal de las criaturas.

Las nuevas técnicas síquicas en las que está entrando hoy el cine-espectáculo, exigen una contramedida, un control de la mercancía, una condensación colectiva del crimen, una distinción entre espectáculo y escándalo. El escándalo es el pecado mortal hacia el que estamos más predispuestos a caer los que andamos soñando espectáculos.

No se nos diga que la sociedad se autodefiende con insensibilidad ante tanto reclamo alucinante, cuando precisamente lo que el hombre necesita hoy es apercibirse de que quedó sin carcasa, sin coraza, ni castillo, sin tiempo y sin distancias, en carne viva y muy próximo, casi incorporado a un solo latido social.

Esta técnica imprescindible, fundamental, esencial para el cinema, vamos a llamarla, por lo que tiene de mecánica y de invisible, meca-mística. La pura mecamística es el arma y la fórmula capaz de combatir a los pequeños resortes al servicio de los intereses de bolsillo. Estad seguros de que todo el mundo desea un buen alimento, un cotidiano pan emotivo que le aproveche levantándole.”

Val del Omar

P.D: “Película familiar”

(1938) José Val del Omar



No debería ser tan fácil poder decir quien es el mejor director español de todos los tiempos pero es lo que hay, las dudas en este caso ofenderían, serían falsas. Val del Omar no solo es el mejor director español de toda su historia, a nivel mundial tampoco nadie le puede hacer demasiada sombra, sino que también es el único diferente, el único que verdaderamente crea un lenguaje propio y un modo totalmente original de expresarlo, es imposible rastrear sus influencias, son imágenes, sonidos, puros, cristalinos. Es tan imposible de imitar, de emular, que hasta cuando utilizan sus imágenes, sus sonidos, incluso sus indicaciones, “Acariño galaico”, el resultado es otra cosa diferente, muy inferior, falta el toque Val del Omar, el escalofrío, el asombro, que te recorre el cuerpo al ver sus imágenes. Hasta cuando sus imágenes son aparentemente más convencionales, vulgares, caseras, como las de “Película familiar”, hay un sello personal, las sublima, transforma en sagrado, en temblor, cualquier cosa. Eso mismo lo graba otro director y no hay nada, solo inercia, la gran diferencia entre un genio y un dominguero, ese intangible, misterio, que hace que crear no se pueda enseñar, aprender. Por suerte.

“Si el alfabetizar es malo, si no se ponen buenas letras bien amorosas a nuestro alcance como está ocurriendo con tanta indigestión por bocadillos de quiosco, el analfabetismo es cuando menos una esperanza de cambio.” Val del Omar

25-“Teresa de Jesús”
(1961) Juan de Orduña

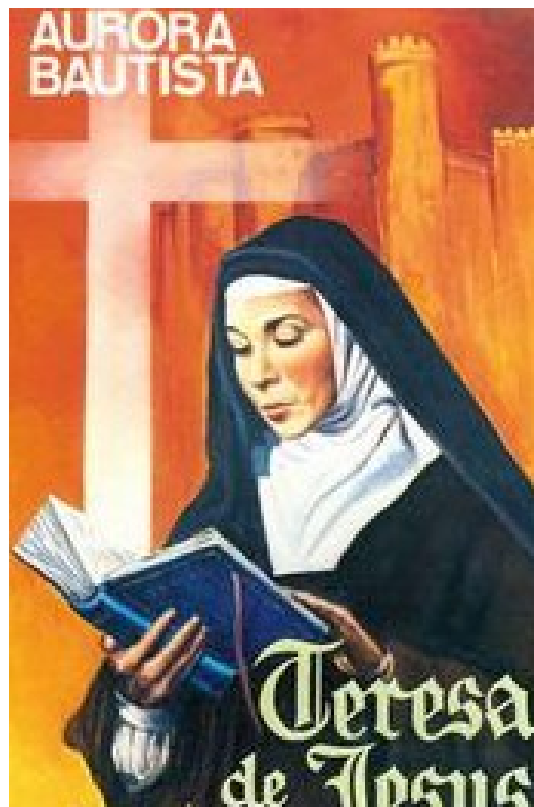


Es curioso, si te pones a elucubrar que actrices españolas de cualquier época serían las idóneas para encarnar a Santa Teresa de Jesús, los dos primeros nombres que se te vienen a la cabeza son las vallisoletanas Aurora Bautista y Conchita Velasco, justamente las dos que han interpretado ese papel, una en cine y la otra para una serie de televisión. Desde luego la que ni se asoma por la imaginación es Paz Vega, en la ridícula película de Ray Loriga, casi tan penosa como su debut. Años ha que Loriga dejó de ser una promesa, literaria, en cuanto se empezaron a traducir en España masivamente los autores americanos más underground, se le acabó el invento.



Santa Teresa es un personaje de tal fuerza, de tal dimensión, que a la mayoría de actrices les viene muy grande. Se necesita mucho empaque, temple, aplomo, y una poderosa presencia, para poder lidiar con ese morlaco. Saber transmitir poder, y a la vez cercanía, lo que viene siendo un líder, lo que era Santa Teresa.

Si te pones a pensar que director podría encargarse de semejante reto, lo más probable es que nunca apareciese el nombre de Juan de Orduña, un director que nunca se ha caracterizado precisamente por la contención, la sobriedad, la austeridad. Craso error. Orduña poseído por el espíritu de San Juan de la Cruz, por la chulería cristiana de los imagineros castellanos, se marca una hagiografía digna del Siglo de Oro, es decir, de un barroquismo esencial, luminosamente oscuro, lejos de estrecheces calvinistas, protestantes. La mística española es sensual, terrenal, más de risa histriónica que de llanto sumiso. “Teresa de Jesús” es la “Los ángeles del pecado” (1943) de Bresson hecha carne, humana, mortal.





AURORA BAUTISTA comenta su Santa Teresa



EL actor tiene una gran capacidad para compenetrarse con las psicologías más difíciles y diversas; pero esto lo puede hacer porque, como yo digo, estamos hechos de “pedacitos”. Cuando el personaje es de una psicología determinada, nuestro pedacito correspondiente se coloca en el centro de nuestra personalidad y se identifica con él. Naturalmente, uno de los pedacitos (o varios) son nuestra personalidad más constante, y cuando coincide con él (o ellos) el personaje a estudiar, nuestro trabajo es mejor. Como vulgarmente se dice, “lo bordamos”. Pero nunca, en realidad, nos está influyendo; somos nosotros los que encontramos en él el molde de nuestra personalidad y nos volcamos hasta darle todo nuestro ser espiritual y físico, incluyendo nuestra propia angustia y nuestra propia sangre. Por eso es tan emocionante nuestra profesión, porque trabajamos con una materia tan preciosa como es nuestro espíritu y nuestra propia existencia.

Lo que ocurre, a veces, es que el actor es sorprendido por la revelación que de sí mismo le hace un personaje, y lo que hubiera hecho en iguales circunstancias. Cosa que no deja de ser interesante también. Todas estas cosas las pensamos cuando estudiamos o cuando actuamos, nunca fuera del trabajo. Las únicas excepciones son las de los personajes que encierran una gran fuerza espiritual y humana, por encima de nuestro propio ser, y nos señalan claramente un camino de perfección a seguir para el resto de nuestra vida.

En el caso particular de mi interpretación de Santa Teresa de Jesús, las circunstancias han sido especialísimas. Hacía diez años que deseaba interpretar a la Santa. Quería realizar este gran personaje de la mística y de la Historia de España, porque entendía muy bien, al leer sus obras, su sencilla humanidad y su elevado espíritu; su lucha hasta la santidad, contra los múltiples obstáculos que encontró en el camino, a lo largo de toda su vida.

Es posible que parezca soberbio este deseo mío, pero no ha sido así nunca. Ha sido más bien necesidad de dar algo muy bello que yo creía guardado hace tiempo y que nadie, ni mi profesión, conseguía descubrir.

26-“Tierra de todos”

(1961) Antonio Isasi Isasmendi



Lo siento, tengo que empezar con un tópico, si ves la película a ciegas nadie podría afirmar que la película no es americana, o alemana, de las buenas, y como hablamos de un género como el bélico en el que la falta de medios, y de talento, cantan por soleares, hay que afirmar que eso constituye un prodigio, una excepción. Formalmente es muy poderosa, una mezcla de Kalatozov, Shepitko o el primer Tarkovski, pero lo excepcional no es eso, lo excepcional es el contenido, una película bélica sobre la Guerra Civil Española en la que no hay buenos y malos, en la que los dos bandos son indistinguibles, Isasi-Isasmendi traza un paralelismo formal casi perfecto, las batallas son espejos. La sorpresa viene desde el minuto cero, en lugar de disimular una película sobre la Guerra Civil haciendo una película de guerra genérica como en “Rapsodia de sangre” (1958), aquí expone las cartas sin disimulo, lo primero que vemos es un cartel que indica 1936-1939, y lo que sigue son los títulos de crédito con sonido en off de un abstracto intercambio de disparos y explosiones. Empieza la película y vemos la típica escena de trinchera, de un bando dando la orden de mandar una patrulla, escena que tiene su contraparte en otra idéntica del bando enemigo. Las dos patrullas de reconocimiento se encuentran a medio camino y entablan combate, y si no fuera por los cascos, sería imposible distinguir quien es quien, una increíble metáfora del absurdo de una guerra, civil. Secuencia que Isasi-Isasmendi resuelve con una agilidad, fluidez, maestría, dominio del espacio, inéditos en el cine español de cualquier época. 10 minutos largos de acción en estado puro, de placer por rodar, que ni Samuel Fuller, o el Mur Oti más épico. Si no son los 10 minutos más potentes formalmente de la historia del cine español falta el canto de un duro, constatándose de nuevo que no hay nada más bello, cinematográfico, que rodar con lluvia o nieve.



¿Y el resto entonces será una continua cuesta abajo? Pues va a ser que no, el resto es igual de deslumbrante, de sorprendente. Los dos supervivientes de la refriega de uno de los bandos, que importa cual, capturan al único superviviente del otro bando, y se lo llevan prisionero, con el inconveniente de que tienen que atravesar un río en crecida para volver con los suyos. Tras los disparos de un avión de combate solo quedan dos, uno de cada bando, y es entonces cuando Isasi-Isasmendi trasmutado en el Robert Kramer de “El fugitivo”, la huida de un blanco y un negro, aprovecha para narrarnos en un tono casi documental, de una belleza plástica impresionante, el proceso de conocimiento, reconocimiento, entre luchadores, entre jugadores. Lo que viene siendo una película sobre la reconciliación, posible, entre españoles, esa tierra de todos del título. La censura, incomprensiblemente, la dejó pasar, pero sufrió otra censura menos aparente y más eficaz a largo plazo, la de la invisibilidad. A pesar de ser la mejor película con diferencia de Isasi-Isasmendi, también opina lo mismo el propio director, la película apenas se ha visto, algo que tanto por contenido como por forma, nos tendría que indignar. En el país de las dos Españas, del eterno cainismo, una película humanista, no frentista, merecía una mejor suerte, un lugar privilegiado en la memoria colectiva del cinéfilo español, nunca es tarde.

“Está fundamentalmente pensada como película temática. Tal vez todo fue un proyecto, pero era la primera película de nuestro cine que se atrevía a hablar un poco claro, desarrollando una idea de reconciliación, en la que el héroe era un soldado del bando contrario. Creo que era una idea valiente enclavada en una película que tenía una pequeña parte de acción. La amistad y el sacrificio sincero que surgía entre los dos antagonistas que habían luchado a muerte un poco antes, me gustaba...”

Isasi Isasmendi

P.D: "Rapsodia de sangre"

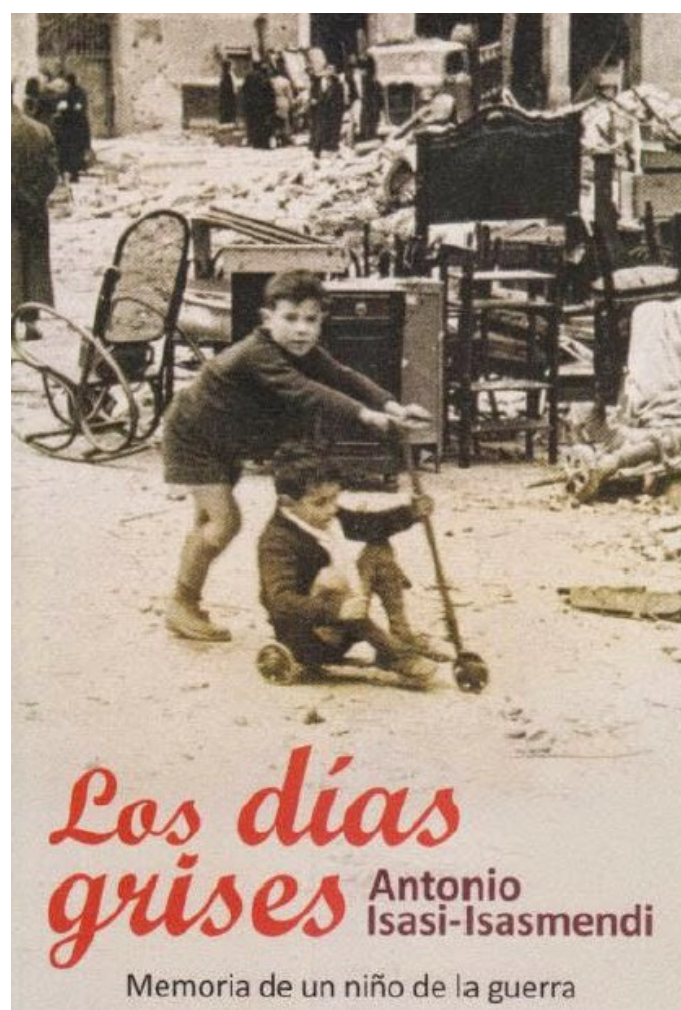
(1959) Antonio Isasi-Isasmendi



Los españoles somos tan inconscientes, tan impulsivos, que creyendo hacer una cosa, realizamos exáctamente la contraria. Isasi está convencido de servir a los intereses del franquismo con ciega, cerril, vocación, y le sale una película anti-franquista, libertaria.

Isasi, y la censura, eran tan cortitos, tan literales, que ni tan siquiera consideraban la posibilidad de que el espectador español pudiera tener la capacidad para desarrollar metáforas, pensamiento abstracto. Que una película sobre la resistencia húngara contra la ocupación rusa pudiera ser interpretada como una condena de los totalitarismos, de las dictaduras, del franquismo. El azul mahón combina demasiado bien con el rojo sangre.

Isasi se marca una ingenua, maniquea, película soviética, puro Kalatozov, pura potencia visual, para denunciar el comunismo, un auténtico contrasentido. Un intento de despreciar, difamar, al enemigo, que se da la vuelta convirtiéndose en un ditirambo, en un elogio. Que grandes, que tolones, somos los españoles. "Rapsodia de sangre" es la película política, de resistencia, de maquis, formalmente más poderosa, deslumbrante, de la historia del cine español, su "Cuando pasan las cigüeñas", su "Soy Cuba".



“Es una película que casi no preparé. Un día, así, de pronto, tuve que empezar a rodarla. ¿La idea de cómo surgió? Se me ocurrió a raíz de un reportaje que hizo Paris-Match sobre los días de la revolución húngara. Vi la posibilidad de hacer un film en contra del concepto general de la violencia, sin tener en cuenta su procedencia... Un canto a la libertad y a la justicia... Primero fue la idea argumental y luego vino la incorporación de lo filmado allí en Budapest. [...] Empecemos por los defectos. Tiene un problema grande de compaginación; el desarrollo del drama dentro de una necesidad de incorporar la parte documental, que resulta forzada. No seguí claramente ninguno de los dos caminos y lo amalgamé quitando el tono de protagonista a los dos apoyos. Otro defecto, quizá: soy apolítico, y, ahora, encuentro que el film está demasiado politizado. La virtud: estoy contento de la realización, de mi trabajo como realizador. [...] En pleno rodaje, un domingo fui a Munich a seleccionar, entre veinte mil metros filmados en Budapest, lo que podía valerme. La importación de material -por esas cosas que pasan- no la pudimos hacer hasta terminado el rodaje; esa dificultad que continuamente me obligaba a trabajar de “memoria”, por lo que había visto, hizo complicada luego su compaginación dentro de la trama argumental, pero en el fondo no creo que eso limitara el desarrollo dramático de la película. Los errores que tiene son míos solamente.” **Isasi Isasmendi**

27-“Tlayucan” (1961) Luis Alcoriza



Decir que es la mejor película mejicana de Luis Buñuel, y me quedo corto porque también podría decir española, quizás es no hacerle justicia a Buñuel, si hacérsela a Luis Alcoriza. El guionista de muchas de esas películas, labor que nunca ha sido suficientemente reconocida, al menos no al nivel de la de Julio Alejandro. Partir de Galdós es mucho más fácil que partir de la nada. La principal diferencia con Buñuel, es que Alcoriza no se ceba con los pobres, ni con las mujeres. No establece que todos somos iguales de hijoputas, juzga en función de las circunstancias. Su mirada es más amplia, más benévola, más moral. No lo reduce todo a los instintos, a los malos instintos. Para Alcoriza también los hay buenos. A pesar de las injusticias, de las calamidades, siempre queda un rayo de esperanza, u dos. Su sentido del humor es más sanote, campechano, menos cruel, negro. Hasta la sensualidad en Alcoriza, es menos morbosa, enfermiza, sucia, es más pura, limpia, ligada a los sentimientos. Ambos comparten igual anti-clericalismo, pero el de Alcoriza no es anti-religioso, no es ateo, respeta las creencias, no las instituciones, la Iglesia, no hace un totum revolutum como Buñuel. A quien no le convenza del todo Buñuel, le va a encantar “Tlayucan”. A quien le guste Buñuel, Chaplin, también.



“Ni lo bueno mata, ni lo malo engorda.”

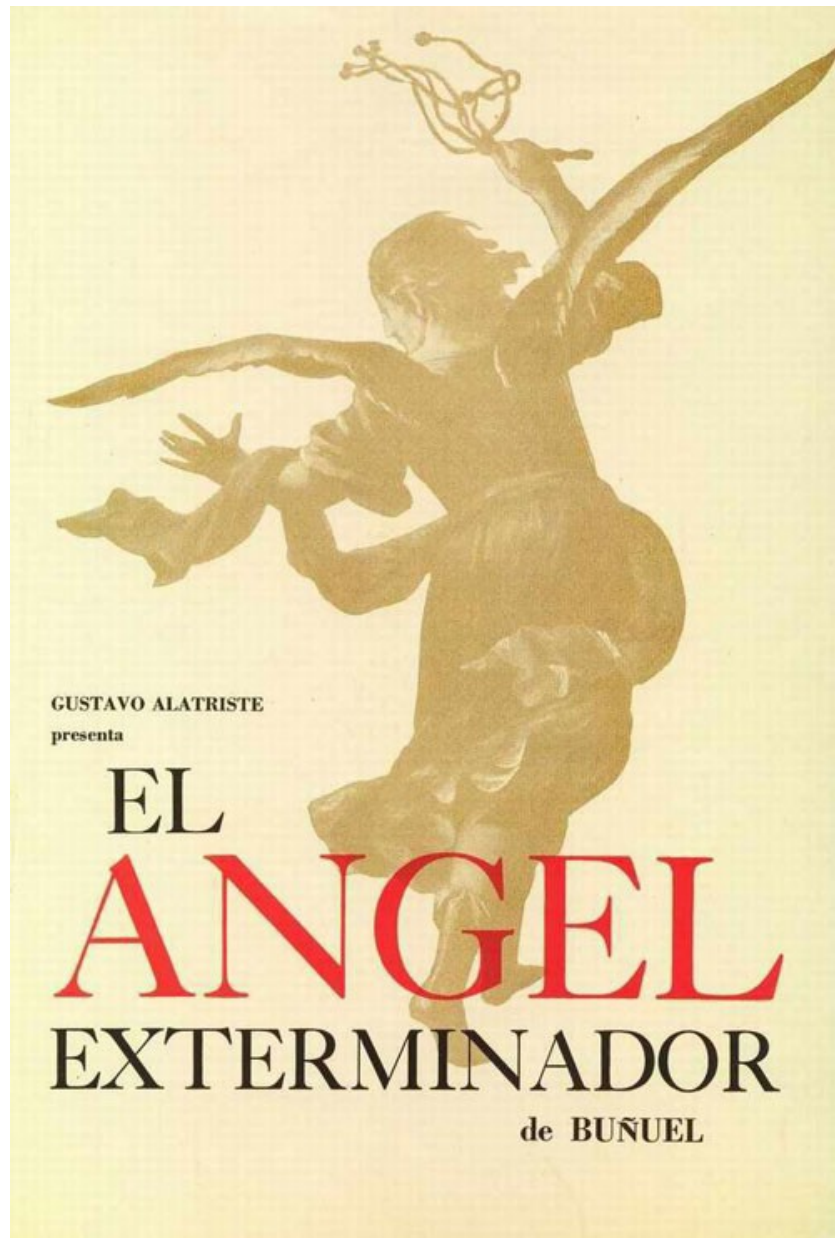
28-“El ángel exterminador”

(1962) Luis Buñuel



No hay como no dar respuestas, para que surjan cientos de preguntas. No hay como permanecer callado, para parecer inteligente. Introduce elementos de distorsión, de extrañeza, bromas privadas, en una situación aparentemente banal, una cena burguesa, y todo el mundo se devanará los sesos tratando de encontrar una explicación, una justificación, una interpretación. El sacrosanto derecho del espectador al orden, a la normalidad, Buñuel se lo pasa por el forro, dejándole en bolas, desnudo, sin asideros argumentales, morales, identificativos. Como el espectador no quiere pasar por tonto, se pasa de listo, y entra en el juego, a su pesar. El juego de la verdad. Los burgueses abandonados a su suerte, sin criados, dicen lo que piensan, y quedan como lo que son, unos simples, unos borregos, unos cobardes.

La puesta en escena es de un virtuosismo sorprendente, a pesar de transcurrir en un único espacio jamás recurre al socorrido plano secuencia, ni a lo vulgares, televisivos, planos-contraplanos. Buñuel mantiene la tensión, el misterio, el ritmo, sin recurrir a trucos, efectismos, sorpresas, son los estereotipados personajes, los intrascendentes diálogos, las acciones cotidianas descontextualizadas, las que operan el milagro, demostrar que la educación es solo una convención, el escalafón social un castillo de naipes. Convertir una película de Cámara, de Salón, en una película de aventuras, en una montaña rusa de emociones. Una película revolucionariamente clásica, que deja en pañales a Hitchcock, y a todas las nuevas, y viejas, olas. Una denuncia del inmovilismo, la repetición, la rutina, la hipocresía, la mediocridad, como refugio, como salvación, como única manera de mantener los privilegios, las injusticias, la ficción de la realidad, del capitalismo. Crucemos el umbral, coño.



BUÑUEL, el gran humanista



El director de cine más libre, responsable, el único que cree en el hombre, sin maniqueísmos rossellinianos. Lo respeta en sus contradicciones, ambigüedades, e imperfecciones, sólo la muerte es perfecta. Sin estúpidos paternalismos, ni fanatismos racionalistas.

En el hombre en toda su complejidad, no hay distancia entre buenos y malos, todos somos iguales asomados al interior y cuando nos pica nos rascamos, sin reduccionismos rousseauianos o conductistas, ni limitaciones religiosas. Un hombre que no es bueno ni racional por naturaleza (Buñuel no era tan ingenuo como para ser comunista ni tan infantil como para ser anarquista, pero lo suficientemente inocente como para amar la vida, y por encima de todo creer en el amor, en el nosotros), que no necesita de nadie externo a él. Ningún Dios que resuelva sus problemas, que le proteja, que le dé falsas esperanzas, sentido a su vida, a su muerte.

Dios para Buñuel representa la negación del deseo, del placer. El miedo a afrontar la vida en toda su amplitud. Un Dios que niega la esencia humana, los instintos (comer, beber, dormir, sexo, muerte). Un Dios que niega al hombre, a la vida (lo que uno hace, piensa, intuye, imagina, sueña), el misterio, el azar, la duda. Un Dios omnipotente, represor, impotente, que mira por encima del hombro. Un Dios conformista, resignado, compasivo, piadoso, caritativo, no solidario.



Buñuel era un ateo instintivo, intuitivo, ni tan siquiera se planteaba la existencia de Dios. Sus películas no son antirreligiosas, se limitan a exponer la influencia negativa que la religión (y todos sus “valores” asociados: familia, patria, política, culpa, sacrificio, fanatismo, estrechez de mente, orden, rutina, ritual, leyes, reglas, falsedad, hipocresía, represión, racismo, homofobia, intolerancia, egoísmo, violencia, agresividad, “educación”, “cultura”) tiene en el hombre. La manera en que coarta su libertad, la imaginación. Una libertad que nos da miedo. Siempre es más fácil huir de uno mismo que conocerse, obsesionarse con la muerte, o con la vida después de la muerte, que vivir la vida. Amar de forma idealizada que amar de forma real, delegar la responsabilidad, depender.



*“El misterio es lo que más me interesa.
No me cansaré de repetirlo:
el misterio es un elemento esencial de toda obra de arte (y de la vida) “*

Luis Buñuel

P.D: “Las Hurdes (Tierra sin pan)”
(1932) Luis Buñuel



Las Hurdes

(Tierra sin pan)

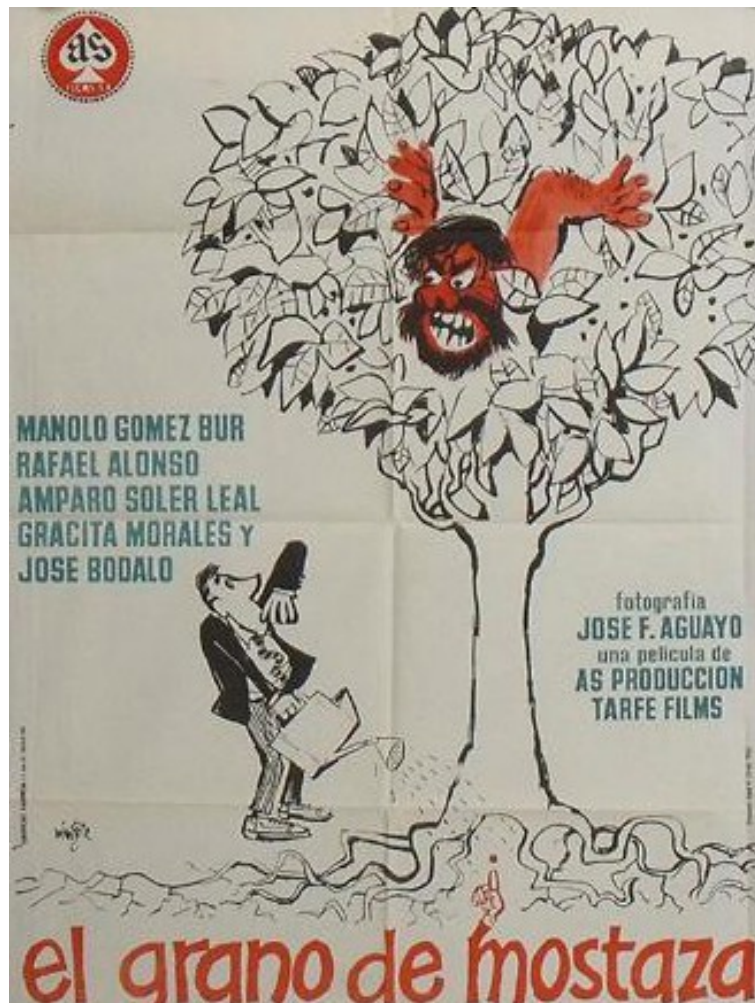
de Luis Buñuel

Cansado de tanto escapismo surrealista, de tanto indoloro epatar a la burguesía, Buñuel decide pasar a la acción, convertirse en un activista cinematográfico, alguien que utiliza el cine como denuncia, como espoleta, sin reparar en medios, en términos medios, con crudeza. Buñuel utiliza la mentira, la exageración, el humor negro, para hacer más potente, más patente, su denuncia. Recalca todo lo negativo, incluso inventándose, el niño enano, la niña muerta, etc., no deja el menor resquicio de esperanza, de comodidad, al espectador, eliminando todas sus coartadas morales, piadosas. Aísla el mal, la pobreza, para que no haya término de comparación, para que al espectador no le quede otra que reaccionar, implicarse, tratar de cambiar esa situación.

Justamente lo que pasó, las autoridades alertadas, asustadas, por el desprestigio que suponía el visionado del documental, se ve que ya estaba extendido el concepto “Marca España”, se vieron forzados a realizar cambios, a prestar atención por primera vez a Las Hurdes, hecho que luego utilizaron como propaganda política, pero el bien ya estaba hecho, Las Hurdes dejó ser el culo del mundo, un foco de miseria. Luego al menos, en esta ocasión, el fin justifica los medios, la mentira puede ser una fuente de verdad, de revolución.

29-“El grano de mostaza”

(1962) José Luis Sáenz de Heredia

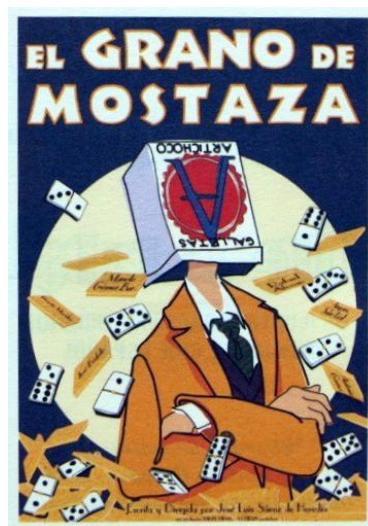


Una parábola bíblica sobre las dos Españas, sobre el origen de la Guerra Civil, en clave de comedia surrealista, Marxista-Lennynista, un auténtico descojone, puestos a desvariar, a ser justos, la mejor comedia española de todos los tiempos.





Lo primero que llama la atención de “El grano de mostaza” es su asombrosa modernidad, tanto en la forma como en el tipo de humor, repleto de juegos de palabras, de malentendidos, de dobles sentidos, de humor negro, y de humor blanco, con la agilidad, fluidez, de una comedia de enredo americana, que de una anécdota sin importancia se convierte en una gigantesca bola de nieve, a lo Hitchcock en “Con la muerte en los talones”, “¡Jo, qué noche!” de Scorsese o “Amici miei” de Monicelli. Comienza con un meta-cinematográfico prólogo en el que el propio director explica con retranca, con aplomo de actor con muchas tablas, la parábola bíblica de la historia, que sirve tanto para explicar la Guerra Fría, como la Guerra Civil, como cualquier otra guerra, disputa. Luego continúa con otro giro meta-cinematográfico, unamuniano, “Niebla”, Heredia nos presenta, entre bambalinas del rodaje, al protagonista, al genial Manolo Gómez Bur, que clava su papel de sosoman, de insípido, gris, burgués. El Don Sandalio tipo, el español medio tipo, cambiando el ajedrez, el mus, por el dominó. La siguiente sorpresa, los títulos de crédito, dignos de Saul Bass, que parecen sacados de “Teléfono rojo, volamos hacia Moscú”, y que combinan a la perfección fotografías, imágenes de archivo y animaciones, redoblando el carácter de parábola política, antibelicista, ya explicitada en el prólogo.





Aún hay más, la esquizofrénica escena en la que habla consigo mismo, con su reflejo, en el espejo, el cartel final de fin entre interrogaciones. Por no hablar de la concentración temporal de la acción, 24 horas, procedimiento casi posmoderno, que tan buenos resultados dio al cine clásico, “Sólo ante el peligro”, o a la serie-b, “Con las horas contadas” (D.O.A). Como en las películas de la nouvelle vague, “El grano de mostaza” establece un diálogo, a medias irónico a medias admirativo, con el cine clásico americano, con la serie-b. Diálogo simbolizado por la simpar pareja protagonista, el pachorro castizo Evelino, y el típico fanfarrón, sobrado, americano, Leoncio Toledano (¿quizás bautizado así por el título de la película española de 1960 “Un americano en Toledo”?), que a la sensatez, sobriedad castellana de las soluciones que plantea Evelino Galindo, siempre responde con planes espectaculares, estrambóticos, como él mismo dice, técnica americana. Una parodia del cine de espías, del cine negro, que casi se podría catalogar de buddy movie, película de colegas, que además de cumplir su función como comedia, echas abundantes carcajadas, la secuencia de la celda es un monumento del humor, tiene secuencias de acción, peleas, inolvidables las trifulcas del café y de la venta, persecuciones, tiros, explosiones. El quinteto protagonista, Manolo Gómez Bur, Rafael Alonso, José Bódalo, Amparo Soler Leal haciendo de Matahari castiza, gata, Gracita Morales, está en continuo estado de gracia, hasta Gracita Morales parece una gran actriz, con puntazos constantes, sublimes.



Pero la modernidad de la película no termina ahí, Sáenz de Heredia no utiliza música, emplea escenarios naturales, entre ellos el Casino de Madrid, el café Nacional y una venta-tablao de las afueras, un brillante sonido directo, suena hasta el eco en el Casino, un lenguaje coloquial, castizo, con chistes, chascarrillos, anécdotas de taberna, dichos, refranes, juegos de palabras a lo De la Serna, a lo Mihura, y lo más revolucionario de todo, que la película se sostiene sin estrellas, sin protagonistas deslumbrantes, sin femmes fatales, solo a base de un increíble ramillete de secundarios de lujo del cine español, que aunque solo tengan una secuencia, como el descomunal Garisa haciendo de camarero, Agustín González de homófobo, o Paco Morán, el repollo, bordando al típico chulo de zarzuela, de sainete. Una suma de moderneces que por supuesto se dio un tremendo batacazo en taquilla, era demasiado moderna, inteligente, para la época.



Con sutiles, contenidos, toques de surrealismo, de esperpento, que no resultan artificiosos, pegotes, sino que están completamente insertos dentro del tono costumbrista de la película. Vamos que dentro de su sencillez, de su falta de pretensión, es una película mucho más compleja, completa, brillante, de lo que parece, gracias a un preciso, ajustado guión, premio al mejor argumento original del Círculo de Escritores Cinematográficos, escrito por el propio Heredia, y a una puesta en escena, a una planificación, que como toda gran película, apenas se aprecia si no te fijas. Una pequeña película, de bajísimo presupuesto, sólo al alcance de un director en plena madurez cinematográfica. Los años 60 no fueron patrimonio exclusivo del nuevo cine español ni de la Escolanía de Barcelona, Heredia demuestra en esta película, su favorita, que ser joven es una actitud, que se puede ser un turco con más de 50 años. Unas llevan la fama, “Amanece que no es poco”, y otras cardan la lana, “El grano de mostaza”.

¡No es una película
cómica más!...
¡Es la película
más cómica que
ha visto usted
en su vida!



MANOLO GÓMEZ BUR
RAFAEL ALONSO
AMPARO SOLER LEAL
GRACITA MORALES
y JOSÉ BODALÓ

el grano de MOSTAZA

Escrita y dirigida por JOSÉ LUIS
SAENZ de HEREDIA

Intérpretes: JOSÉ R. ACOSTA
UNA PELÍCULA DE
RS PRODUCCION-TARPE FILMS

Próximo martes,
noche, estreno en

FEMINA

UNA BOMBA DE GRACIA,
DE INGENIO
Y DE INTENCION

(Acreditada para mayores
de 16 años)

“Las tonterías hay que pagarlas al contado, porque una tontería pagada a plazos nadie sabe los megatones que puede costar.”

30-“Sor Angelina, virgen”

(1962) Francisco Regueiro



La práctica de final de Carrera en la Escuela Oficial de Cine de Francisco Regueiro, la primera sonora, película de la que estaba enamorado Buñuel, también de “El buen amor”, y que es la piedra de Rosetta de toda su filmografía. Hay ecos de ella en “El buen amor”, en “Carta de amor de un asesino”, en “Las bodas de Blanca”, en “Padre nuestro”, en “Madregilda”. Aquí la madurez ya es absoluta, no sólo formal, también en contenido, neorrealismo galdosiano, buñueliano, casticismo sublime, esos huevos con chorizo, ese abiaros. Y como bien apunta Regueiro, con desarrollo, hubiera podido ser la “Rocco y sus hermanos” del cine español, la “Surcos” de los 60, en mi opinión ya lo es. Lo que desde luego sí es, sin ningún género de dudas, es la hermana pequeña de “Padre nuestro”, de “Viridiana”, y mucho mejor, más sobria, más profunda. La espoleta de salida de todo el nuevo cine español, incluida “La tía Tula”. Paradójicamente, estuvieron a punto de suspender a Regueiro, y según Saura, uno de los profesores, el aprendiz enseñando al maestro, curioso, le aprobaron por sus trabajos anteriores, que por comparación, son unas minucias, simples esbozos. Porque “Sor Angelina, virgen”, es la primera obra maestra de Regueiro. Zurbarán encarnado en celuloide, una altura plástica, imaginera, que ni tan siquiera Erice ha alcanzado, vislumbrado.

“Tal vez, en mis anteriores prácticas de la Escuela, había un deseo de impactar, de demostrar que sabía jugar con el espacio y con el tiempo, había muchos travellings, etc.; pero aquí hay, como en mis mejores películas, una enorme austeridad: aquí se cita al toro en el centro del ruedo y se enfrenta uno con él. Todo lo demás sobra.”

Francisco Regueiro

¿Quién coños es FRANCISCO REGUEIRO?



Buena pregunta, y buena señal, en un país en el que ser desconocido es casi una garantía de calidad, si hablamos de cine, garantía absoluta.

Es el caso de Regueiro, un director que como dirían en mi pueblo, que también es el suyo, sólo le conoce su familia a la hora de comer, que no es poco. Para llegar a conocer su cine se precisan una conjunción de casualidades, de azahares, que raramente se dan. La primera vez que escuché su nombre fue a raíz del estreno de “MadreGilda”, por supuesto no la vi. En esa época mis prejuicios contra el cine español eran absolutos, en la actualidad lo son en contra del cine en general. Los primeros prejuicios que me vinieron a la cabeza fueron los siguientes:

- 1- Es un director gallego.*
- 2- Otra película más sobre la Guerra Civil.*
- 3- ¿Echanove Franco?*
- 4- Si le gusta a Garci no me puede gustar a mí, tengo mis principios.*

Perdí la primera oportunidad. La segunda llegó al cabo de unos años, en un Taller de Cine, no sé por que motivo, alguien habló en términos elegiacos de “MadreGilda”, por supuesto me subí al carro de los defensores de la película, y de su director, sin haberla visto. ¿Pero desde cuando eso ha sido un obstáculo para un español que se precie? De tanto defenderla incluso comenzaba a recordarla, y las ganas de verla, de volver a verla, crecían, la curiosidad por su director también.

Como llovido del cielo se anunció la emisión de la película en la 1, ya se sabe que para estas chorradas Dios es muy socorrido. Pero del anuncio a la grabación hay un paso, un paso que se me olvidó dar, segunda oportunidad perdida.

La tercera llegó al poco tiempo, en una revista de cine de vergonzosa evolución, leí un artículo dedicado a las 100 películas de culto del cine español, figuraba una de Regueiro, “Duerme, duerme, mi amor” (1974, buen año). El texto era el siguiente:

“Un título maldito de un director irregular pero siempre estimulante, en el que planteó un juego de inusitada crueldad que se tiñe tanto de sordidez como de aguda misoginia. Su agudo sentido del humor, mayormente negro, hizo que conectara con un amplio sector cinéfilo, lo que no impidió un estrepitoso e injusto fracaso comercial”

Acompañado de una fotografía de Rafaela Aparicio empuñando un rifle. Si lo que decía el texto era verdad, y teniendo en cuenta la credibilidad de la revista la duda flotaba en el ambiente, la película prometía, y así fue. Al cabo de unos pocos días la emitieron por la 2 en horario de máxima audiencia, las 12 de la mañana, esta vez di el paso y la grabé, y la vi, y me encantó. Traté de que le encantara también a mi familia, sin mucho éxito en el bando de los veteranos, sí en el fraterno, menos proclive al sutil humor de Pajares y Esteso.

La película era negra, negrísima, contada de tal manera, que lo aparentemente anormal era tratado con la mayor naturalidad del mundo, provocando la consiguiente extrañeza. Tan difícil de explicar como de conseguir, que se lo pregunten a Buñuel. Todos los actores estaban, están, en estado de gracia, José Luis López Vázquez confirmaba que es, ha sido, y será, el mejor actor que ha pisado suelo patrio, objetivamente hablando claro está, con el permiso de Paco Rabal, Fernando Rey, y tantos otros.

Con el tiempo solo recuerdo una imagen y una frase, Lali Soldevila vestida de novia mirándose al espejo y pronunciando la lapidaria frase:

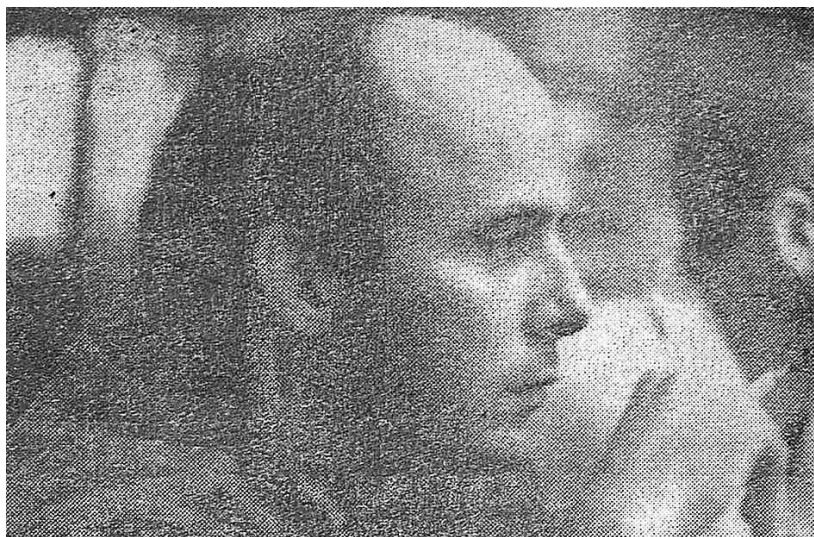
“Que cara de zorra se me pone con este traje”.

Luego vinieron más películas, la casualidad, y la búsqueda obsesiva, quiso que en el intervalo de pocos meses emitieran por la 2: “Me enveneno de azules”, “Si volvemos a vernos”, “Carta de amor de un asesino” y “Las bodas de Blanca”. Y rebuscando en mi aleatoria memoria recordé que también había visto de pequeño “Padre Nuestro”, imposible olvidar a Paco Rabal en su silla, masturbándose debajo de la manta mientras contempla una foto de Victoria Abril.

Algunas me gustaron, otras me decepcionaron. De “Me enveneno de azules” me entusiasmó la fotografía en tonos azules, y los brillantes movimientos de cámara, que me recordaron los de las películas de la Nouvelle Vague, y sobre todo la belleza, la juventud, de Charo López, sentí el mismo vértigo que el protagonista la primera vez que la ve. “Si volvemos a vernos” no me gustó, el intento de hacer una película de Cassavetes versión cañí no cuajaba. De “Carta de amor de un asesino” recuerdo la atmósfera de tiempo detenido que tenía, la presencia fantasmal de Jose Luis López Vázquez, la escena erótico festiva del pececito de colores en la bañera, y la obsesión que me entró por comprobar si en la película salía Valladolid, que fue que no. Y finalmente “Las bodas de Blanca”, que tampoco me gustó, solo tengo grabada la imagen de Paco Rabal dibujando un retrato a una monja.

Resumiendo, que después de ver estas películas, constaté que no me había equivocado con Francisco Regueiro, que es un director más que interesante (y un gran dibujante, véase “Ven, ven Lucifer”), diferente, injustamente desconocido, el único que de verdad ha asumido la increíble herencia de Luis Buñuel, Carlos Sauras abstenerse.

FRANCISCO REGUEIRO, un imaginero castellano



Hay directores a los que nunca se les hará justicia, es triste reconocerlo, pero el cine, más bien la crítica, es así de injusta. Si a mayores son directores españoles, la posibilidad de un acto de justicia, de reparación, es casi imposible, gran parte de la crítica española vive ensimismada en el presente, y en el extranjero. Los ejemplos son muchos, los más sangrantes: Rafael Gil, Nieves Conde, Pedro Lazaga, Mur Oti, Miguel Picazo, Manuel Summers, Lorenzo Soler, Juan Sebastián Bollaín y Francisco Regueiro, a quien va dedicado este texto, y al que ya le he dedicado algún otro.

Al margen de que sea vallisoletano, como el menda, un accidente como otro cualquiera que si se asienta con tiempo acaba imprimiendo, infringiendo, infundiendo, carácter, razón más que de peso para reivindicarlo en plan paletos desde Valladolid, tan desierta de directores de cine de prestigio, y de no prestigio. Algunas de las películas de Regueiro se cuentan en la reducida nómina de obras maestras del cine español, una nómina no excesivamente extensa, pero infinitamente más de lo que la gente suele suponer. Cualquiera que bucee por el cine español a pleno pulmón, y sin respirador ajeno, encontrará cuando menos se lo espere auténticas sorpresas, que le harán desdecirse de todas las frases hechas en torno al cine español. Ni todo el cine del franquismo, y el anterior, es una mierda que hay que soslayar por completo, si hiciéramos eso nos tendríamos que cargar el genial cine soviético entre muchos otros, ni el cine actual es tan malo, aunque lo disimula muy bien. Obviamente el cine español actual no es mi favorito, pero supongo que dentro de unos años revisando películas seguro que también acaba apareciendo alguna sorpresa, en mi caso sería un sorpresón.

Volviendo a Regueiro, que no haya podido hacer una película desde “MadreGilda”, película que por cierto fue de todo menos un fracaso comercial y crítico, es un lujo que el cine español, ni sus espectadores, nos podemos permitir. Si por desgracia “MadreGilda” acaba siendo su última película, Dios, y los hombres, no lo quieran, de lo que no me queda ninguna duda es que la labor como director de cine de Francisco Regueiro ha merecido más que la pena, sin su aportación, el cine español no sería lo mismo, sería mucho peor. La grandeza castellana, la nobleza castellana, el cuerpo castellano, que respiran sus mejores películas no ha sido igualado, ni antes, ni después. Sus películas sólo las podía haber rodado un español castizo, un castellano de ley, que ha mamado tierra, vino, misa de 12, Ford, y Robert Bresson.

Sin “Sor Angelina, virgen”, “Padre nuestro” y “Diario de invierno”, no sé si sería peor persona, que todo puede ser, pero desde luego como espectador me faltaría como mínimo un ojo, o los dos. Son tres películas de las que te hacen sentir orgulloso, honrado, de ser castellano, de ser español. Tienen una dignidad, una gravedad, un poso, un cuajo, tanto en contenido como en forma, que resisten la comparación con cualquier obra maestra de la historia del cine mundial, no exagero ni media vocal. Como siempre, la única forma de comprobarlo es viendo sus películas.



P.D: La SEMINCI hace años que le debe una retrospectiva en condiciones, con exposición de sus geniales dibujos en el Calderón incluida. Ya se sabe que nadie es profeta en su tierra, ni en su espejo, pero las orejeras tarde o temprano acaban cayendo. ¡QUÉ VIVA FRANCISCO REGUEIRO, COÑO! ¡Y EL REAL MADRID!



Regueiro, Luis Cuadrado, Antonio López Olea y Fernando Espiga, 1960

31-“El buen amor”

(1963) Francisco Regueiro



Irónico título, porque la película es la constatación de todo lo contrario, del mal amor, del amor machista, paternalista, egoísta, superficial. Los continuos encuentros, desencuentros, y huidas, de la pareja, no son casualidades, ni juegos de enamorados, son la consecuencia de la incomprensión profunda que había, que hay, entre hombres y mujeres. Supuestamente, la película es un reflejo de la represión sexual de la mujer durante el franquismo, más bien un reflejo de la frustración sexual del hombre durante el franquismo, de su salidismo congénito.

El tiempo ha demostrado que la represión sexual de la mujer no era tal, era una elección. La mujer española después del franquismo no se convirtió en el adalid del amor ni del sexo libre (por mucho que el cine de destape quisiera dar esa imagen, una imagen totalmente irreal de la mujer española de la época, el cine de destape sólo fue un reflejo idealizado del deseo sexual desaforado de los hombres, al margen del de las mujeres), no había nada que liberar. El españolito medio se pensaba que muerto Franco todas las mujeres iban a renunciar a sus principios cristianos, no fue así, no eran principios impuestos, sino una cuestión de fe, libremente elegida. El mito de la represión sexual femenina es un mito creado por el hombre, descreído vocacional, incapaz de comprender, respetar, aquello que no ve, que no se corresponde con su forma de ver la vida. El sexo para la mujer no es una necesidad al margen del amor, forma parte de un todo, para el hombre no. De ahí nacen todos los malentendidos entre hombres y mujeres, malentendidos de difícil solución, ya que el hombre tiende a ver a la mujer como un complemento, en lugar de cómo a un igual. Desde luego eso no es el amor, el buen amor.



El buen amor es un esfuerzo de comprensión, de generosidad, un dejar de centrarse en exclusiva en las necesidades y deseos propios, casi siempre sexuales, para preocuparse por los deseos y necesidades de la pareja, casi siempre no sexuales, un sindios. Amar es para valientes, y el hombre en general suele ser bastante cobarde, infantil, mezquino.

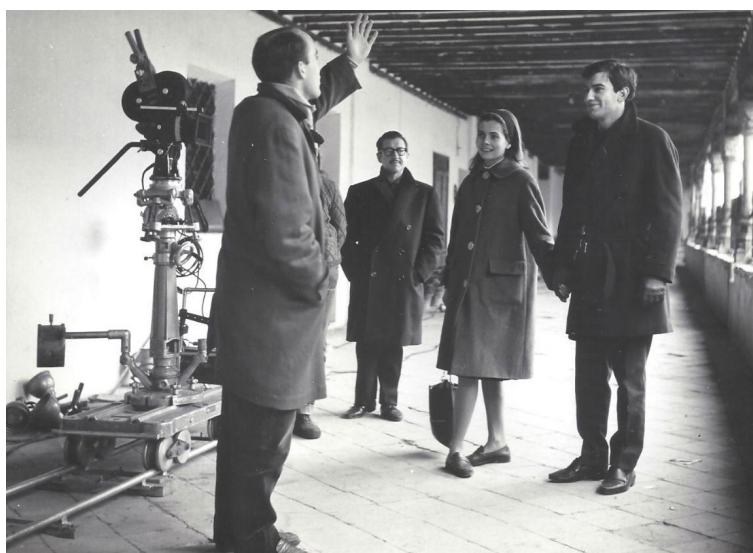
¿Qué sucederá cuando vuelvan de nuevo a Madrid? Dos opciones: o ser una pareja desgraciada, o separarse. Me gustaría que hubiera una tercera opción, la de que ambos hicieran un esfuerzo de comprensión, sobre todo él. Vista la filmografía posterior de Regueiro, el esfuerzo de comprensión es cada vez menor, hasta relegar a la mujer al papel de mito, de MadreGilda, al mito machista de la mamá y la puta.

Esto en cuanto al contenido, en cuanto a la forma un brillante ejercicio de manejo del tiempo cinematográfico, de manejo del tempo. Regueiro acorta y estira el tiempo real a su conveniencia a base de elipsis, de montaje, de planos secuencia, y lo hace de forma magistral, convirtiendo una hora y media de metraje en ocho horas de forma totalmente convincente, medida, reposada, fluida, lenta. Dejando espacio en los planos para que la pareja se mueva con libertad, para que puedan pasar del plano general al plano detalle, a la caricia.

La pareja huye a Toledo para alejarse del clima de represión y aburrimiento de Madrid, y a los cinco minutos están haciendo lo mismo que en Madrid. Cosa que a Regueiro le parece algo negativo y que simplemente es lo natural, no se puede huir de uno mismo. Por no hablar de que una pareja de enamorados convierte cualquier lugar en su hogar.

Película que siempre suelen emparentar con la nouvelle vague, en concreto con el primer Rohmer, y que más bien entronca con el neorrealismo menos social y apolítico, el del mejor Olmi, o el de “El basilisco” de Lina Wertmüller. Dicho lo cual es una película profundamente española, castellana, de caldo, de tortilla de espárragos, de vino peleón, de siesta y polvorón. Una muestra de sencillez, de sabiduría cinematográfica, que saca los colores al supuesto posmodernismo de autores como Linklater o Perrone. Una verdadera pena que Regueiro y el cine español no siguieran por esta vía, que prefirieran volver a encerrarse en los platós. Un soplo de aire fresco formal para el cine español de la época, de cualquier época, la película sigue vigente tanto en contenido como en forma, sobre todo en la forma. Un canto de amor a Toledo, al cine, a los pequeños rituales del amor, al lenguaje secreto de los amantes, a las rutinas que no pesan, a las rutinas aprendidas, buscadas, cómplices, a las rutinas que te aíslan de los demás para aproximarte cada vez más a la persona amada. A toda esa serie de detalles, de gestos, de miradas, de palabras, que poder emplear como conjuro, como talismán, que desde fuera convierten a una pareja en un par de niños tontos, estúpidos e incomprensibles, y que constituyen la esencia de una relación, la esencia del amor. Regueiro lo hace sin grandilocuencias, con diálogos insustanciales, fundamentales, como la vida misma, y aunque se empeñe Regueiro, serán felices y comerán perdices, como tiene que ser, como debe de ser.





II



Confirmado que es completamente imposible que jamás de los jamases esta película pueda salir de mi lista de 10 películas favoritas de la historia del cine español (otras como las ultra-misóginas “Surcos”, “Amanece que no es poco”, “Viridiana” y “Vivir en Sevilla” es materialmente imposible que puedan volver a entrar). Confirmado también que los 22 primeros minutos, el primer acto, el viaje en tren, quizás sean los mas perfectos, formalmente complejos, de la historia del cine español. Sin embargo el segundo acto, Toledo, simplemente es el alarde de virtuosismo cameril más deslumbrante de la historia del cine español, realizado con un ridículo presupuesto de 2.500.000 pesetas. Los 16 minutos de sobremesa son un monumento a España, al cine. Y si no fuera por el tercer acto, en el que Regueiro se deja llevar por su habitual machismo (a pesar de un par de amagos feministas, el canto a la independencia del personaje de la maestra en el tren, y el discurso de la protagonista sobre no perder la propia personalidad dentro de la pareja), sin llegar a la misoginia de películas posteriores, la película estaría a la altura de “La tía Tula” (una cosa comparten, el mismo director de fotografía y cámara, el genial Juan Julio Baena, “El cochecito”). Cualquier lista de cine mundial en la que no figure entre las 100 mejores carece totalmente de validez, es un chiste. Ojo con la versión que veáis, la antigua de la 2 y la 1080p no respetan el final en negro con la preciosa canción de guitarra completa de Miguel Asins Arbó. A mayores la de 1080p corta una escena entera, 36:45 a 38:05, la maravillosa de las manos en la reja y el caldito, que sin venir a cuento cortan abruptamente a la escena de los gigantones, saltándose al marido de la mujer que manipula la Tarasca, comiendo y bebiendo con porrón ataviado del Siglo de Oro. La única completa es la procedente del DVD, aunque la calidad de imagen sea inferior y el sonido tenga mucho ruido. Cortando y pegando se puede hacer la versión definitiva.



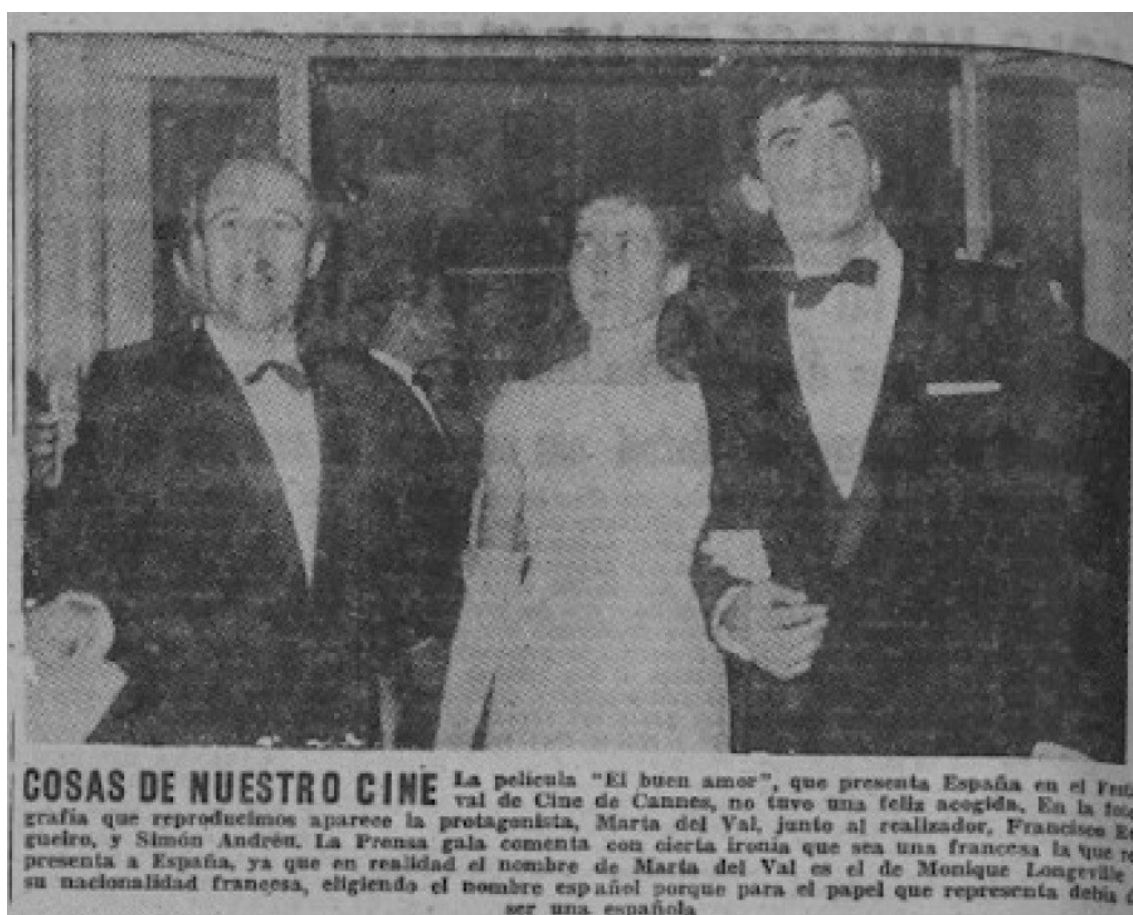
“Yo diría que intenta ser un estudio coherente de la generación nacida después de la guerra, o, más claramente, las consecuencias del régimen en una pareja de novios universitarios. Es, por tanto, una película de novios, de novios españoles, estudiantes. Me parece que mis personajes son bastante representativos. Él acaba Derecho este año; luego, no sabe, quizá haga oposiciones. Ella estudia Filosofía y Letras. La acción transcurre íntegramente en Toledo, casi con ellos solos, que han ido a pasar el día lejos del aburrimiento de Madrid, de la Facultad, de la familia, del café. Pero al atardecer, también en Toledo, van a acabar en un café, como siempre, sin decirse nada nuevo. Ellos intuyen la escapada como una liberación. Y es mentira. Su liberación de una serie de convencionalismos y falsedades radica dentro de ellos. Pero son incapaces de darse cuenta, porque no les han educado para eso. Su verdad está fabricada a base de verdades aparentes y reconocidas, de las cuales no pueden prescindir -ni siquiera se les ocurre pensarlo- porque no sabrían con qué sustituirlas. Pues bien, a través de su comportamiento normal, a través de una acción en la que “no pasa nada”, mi película -eso he procurado al menos- es el resultado de una encuesta en la que se reflejan los rasgos más típicos y definitorios de una pareja de universitarios. Cada frase, cada movimiento, por leve que sea, tiene su razón, responde a algo. Decir que he tratado de exponer sus aspectos biológico, cultural, sexual, familiar, profesional se acerca bastante a mis propósitos. No ha habido por mi parte una preocupación dominante en ningún sentido. Todo me ha resultado igualmente importante. Por eso en “El buen amor” el concepto “historia” se ve un poco desplazado por el concepto “situación”, donde cabe una mayor recreación, profundización, psicológica y ambiental; donde puede cogerse a los personajes más “en su salsa”, mas como son realmente. Desde luego, esto no es invención mía, pero sí puedo decir que temperamentalmente me va mucho y que las características del relato así lo exigían. Paralelamente a ello me ha interesado describir la geografía de una ciudad. Absolutamente todo está rodado en exteriores o interiores naturales. No hay nada trucado. Hay un momento en que se enfadan y se separan. Él entonces “liga” con una chica, adolescente casi, y se la lleva al cine. Aquel día ponían “La colina del adiós”, y en la película se verá un fragmento de ella. Esto no es que defina a Toledo de un modo categórico, ya que dentro de un par de días pondrían otra película distinta, pero he querido extremar el rigor documental hasta esos extremos. Aunque quizá no se sabe exactamente por qué, luego se tiene una mayor sensación de verdad respetando esos mínimos detalles. [...]”

He dejado el mínimo margen posible a la improvisación. Date cuenta de lo que nos jugábamos con esta primera experiencia profesional. Por eso preferí llevarlo todo bien atado, recorrerme la ciudad de punta a punta montones de veces, ir planificando lentamente, pero con una cierta seguridad: ensayar bastante con los actores, sobre todo con la chica, que, como sabes, era nueva y ha quedado estupendamente; hacer pruebas con el cámara. Todos los problemas que iban a ir surgiendo sobre la marcha puede decirse que ya estaban resueltos sobre el papel. De este modo, no ha habido apenas repeticiones y sólo hemos gastado diez mil metros de negativo. Digan lo que digan, es posible que todo salga a la primera. Los directores que hacen muchas tomas están haciendo una pública confesión de su inseguridad. Por otra parte, he contado con un equipo ideal. Concretamente, Baena me ha corroborado que es el mejor operador que tenemos en España. Ya sabes la cantidad de pegas que suelen poner los cámaras ante la menor dificultad. Con él todo es distinto. Yo le decía: “Venga, hombre; arriésgate”, y él lo hacía encantado, aun en escenarios con malas condiciones de luz, con una seguridad increíble. Los resultados han sido excelentes en este sentido. Por otra parte, la colaboración que encuentras con los de la Escuela no la hallas en ningún sitio. Ya verás cómo están Paco Guijar, Luisa Muñoz, Esmeralda Adam, Wifredo Casado, Sergio Mendizábal... El resto del reparto está compuesto por antiguos profesionales completamente desconocidos. Era interesante que el público no viese gentes familiares entre los actores porque no hay nada más fastidioso que sacar a un secundario o episódico y que el público “vea” más al actor que al personaje. En “El buen amor”, creo yo, un revisor y un camarero “son” un revisor y un camarero.”

Francisco Regueiro

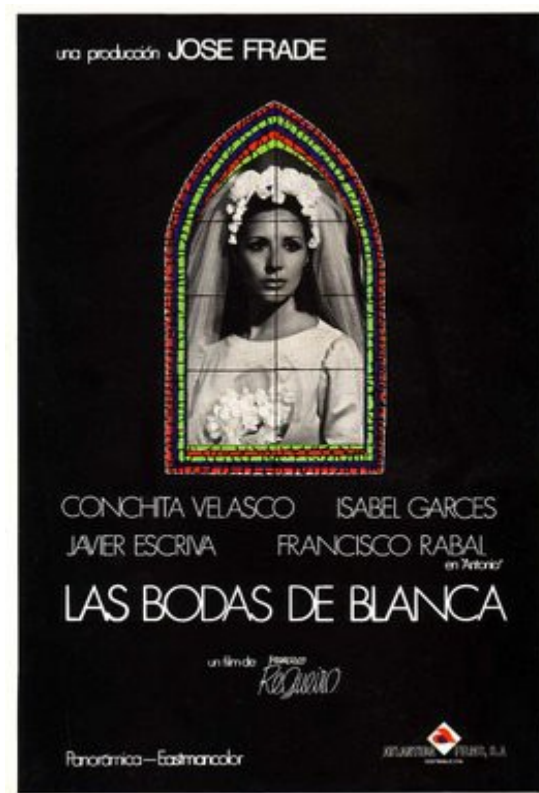


P.D: Supongo que todos sabéis que Marta del Val no es un nombre real, y que no era una actriz española, su verdadero nombre era Monique de Longeville, “*era una estudiante francesa, novia de Roldán, (que ha sido rector de la Universidad Menéndez Pelayo, ¿no?) [...] Ella no era profesional [cobró 20.000 pesetas] y, por presiones de aquel horroroso sindicato vertical, hubo que bautizarla con la guía de teléfonos y adjudicarle el nombre de Marta del Val*” (Regueiro) [Mi teoría es que la bautizó así en homenaje a la pintora vallisoletana María del Val]. Obviamente la voz que se escucha no es la suya, y no he conseguido averiguar quien la dobla. “*La protagonista femenina era francesa, Monique de Longeville, pero como tenía demasiado acento hablando castellano la doblaron y en los títulos de crédito apareció con el nombre de Marta del Val*” (Simón Andreu). Cómo escogió Regueiro a esta estudiante de Ciencias Políticas (o de Ciencias Económicas según otros) de 19 añitos (supuestamente hija de un notario de Segovia y educada en París, se curraron la biografía falsa) no es ningún enigma: “*Yo estaba tan tranquila en el bar de la Facultad, cuando, de repente, me vi rodeada de tres chicos. Comenzaron a hablar conmigo. Y, al oírles su proposición respecto a si quería protagonizar una película, pensé que estaban bromeando*” (“Marta del Val”).



*Como se puede ver en este pie de foto de 1963,
el enigma Marta del Val era un secreto a voces*

P.D: "Las bodas de Blanca"
(1975) Francisco Regueiro



Son tantos años queriendo volver a verla que voy a ser magnánimo, me voy a centrar en lo positivo, que lo hay. Recuerda, magnánimo. Retiro lo de que lo hay, en el sentido de que lo hay, y no hace falta recalcarlo, podría dar la impresión de que hay que escarbar mucho para sacar algo positivo, de que lo negativo gana con creces a lo positivo, y no era esa la impresión que quería dar. Así que vuelvo a empezar, son tantos años queriendo volver a verla, que me voy a centrar en lo positivo, que no quiere decir que haya cosas negativas, sino que me voy a centrar en destacar lo positivo, que lo hay.

“Las bodas de Blanca” es una película, hasta ahí bien. Dirigida por un director, ahí es nada. Ahora pasemos a lo negativo, que lo hay. El reparto. Algo de lo que se quejan amargamente los propios Regueiro y Fernández Santos, queja que no me vale para nada, es tanto como quitarse el marrón de encima, y echárselo a los actores, como si ellos no tuvieran ninguna responsabilidad, y no es cierto. Una vez que decides hacer la película, que firmas un contrato, sabiendo lo que firmas, tienes que apechugar con ello, hacerte responsable de todo, tanto de lo bueno, como de lo malo, aunque no tengas la capacidad de decidir el reparto. Siempre queda otra opción más honesta, más valiente, la opción Picazo, o se rueda con el reparto que yo elijo, o que la rueda otro. Una decisión que conduce la mayoría de las veces al paro, y a dormir con la conciencia tranquila, que siempre es mejor que traicionarse a uno mismo, y a tus principios. Los compromisos intermedios no existen en el mundo del cine, una vez que vendes tu alma al diablo, ya no la puedes recuperar.

La postura de Regueiro con el reparto de SU película, una vez que has firmado la película es tuya, y si te dejas mangonear por un productor el único responsable, culpable, eres tú, se parece mucho a la de los malos entrenadores, los que cargan contra los jugadores cuando las cosas van mal, y se apropian totalmente del éxito cuando las cosas van bien. La postura correcta de Regueiro, tendría que haber sido renunciar a hacer la película, o una vez que has decidido hacerla, defender a muerte el reparto, asumir como tuyos todos los errores, tratar de sacarle el máximo rendimiento, cosa que no hizo Regueiro. Dirigir una película con el reparto perfecto es muy fácil, hacer que la película sea buena, a pesar de que no sea perfecto el reparto, es para lo que sirve un gran director, lo que no es Regueiro en esta película. Cuando se empieza a hacer una cosa en la que a priori no crees, en la que sólo ves lo negativo, la conclusión más habitual es que te salga una mierda, si tratas de extraer la parte positiva, obviando la negativa, el resultado es probable que no sea tan bueno como deseas, tampoco tan malo como esperabas. Con lo cual me estoy contradiciendo, y haciendo el cabrón, así que vuelvo a empezar, y ya van dos veces.

Obviando el reparto, que es el que es, y que no es tan inadecuado como afirman Regueiro y Fernández Santos, es más, les estoy empezando a coger hasta cariño, que culpa tendrán ellos de que les hayan escogido mal, a ellos los pagan por interpretar, no por tener criterio, las decisiones artísticas, y económicas, no corren de su cuenta. Es el director el que tiene que saber exprimir el máximo de cada actor, no al revés, si esperas que los actores te saquen adelante ellos solos una película, no sé que pinta la figura del director. Darle tanta importancia al reparto, no es signo de modestia, sino de desconfianza, inseguridad, en las propias capacidades. Con Fernando Rey, y Francisco Rabal, es muy difícil no hacer una gran película, “Padre nuestro”, a poco que pongas de tu parte, y Regueiro lo puso todo, con uno solo de los dos, Francisco Rabal, es el director el que tiene que poner el resto. Regueiro no lo puso, por pura indolencia, había materiales más que suficientes para hacer una gran película, y no lo es únicamente por su culpa, por dejarse llevar por el pesimismo a priori, una característica muy castellana, muy vallisoletana, que consiste en ponerse la venda antes de la herida, algo que sólo te puedes permitir en el proceso de gestación, y una vez que has obtenido el resultado, no durante el proceso, durante el rodaje.

Pues eso, que obviando el reparto, que a éstas alturas ya me parece perfecto, y si hay que defenderlo a muerte se defiende, con Conchita no se mete nadie en mi presencia, que una vez la vi de lejos, así que cuidadito, que nació muy cerca de donde estuvo emplazada, mejor dicho escondida, la librería Fassbinder, así que bromas las justas. Además que su actuación es más que correcta, si pones a Concha Velasco sustituyendo a Laly Soldevila, luego no te quejes de que la Velasco tiene demasiado empaque, tronío, si quieres hacer una becerrada, un tentadero, no contrates Miuras, que a un Miura no le amansas ni atado. Aunque otros directores como Olea, si lo consiguieron, así que algo de culpa tiene el torero, Regueiro, al que le faltó templanza, paciencia, para llevar la faena sin prisas, y entrar a matar antes de tiempo. En el cine, como en los toros, parezco Jesulín, hay que darlo todo, que los demás no lo den no es tu problema, allá cada uno con sus limitaciones, con sus objetivos. Regueiro entró a la Plaza, a la película, desganao, y se nota, se limita a dar un par de capotazos resultones para cubrir el expediente, y cuando el toro empieza a transmitir, cuando empieza a divertirse, le pega el estocazo, mejor dicho, la puntilla. Una verdadera pena, el toro llevaba dos orejas, y lo ha matado sin torear.

Exactamente lo mismo que estoy haciendo yo, pero al contrario, ya me han dado el primer aviso, y todavía no he comenzado la faena. Una faena que a lo mejor no tenía ni que haber iniciado, porque no hay toro, ni torero, y ni tan siquiera sé si estoy haciendo de toro, o de torero. De momento me he limitado a poner banderillas, a tratar de ponerlas, y me han quedado colgadas. En mi descargo sirva que todo lo anteriormente dicho ha sido pergeñado desde la barrera, antes de volver a verla, ateniéndome exclusivamente a los escasísimos recuerdos que guardo de la primera vez que la vi, a mis prejuicios, y a las públicas quejas de Regueiro y Fernández Santos. Segundo aviso. O cojo el toro por los cuernos, o me devuelvo a toriles, así que apartarse que desenvaino. ¡Va por ti Regueiro! Al lío.

Una película cojonuda, a pesar de la enfática música, y de la simbólica escena del colegio, que salva la presencia de los niños. Estructurada en torno a tres secuencias magistrales, Catedral, Banquete de bodas, sin boda, con ese maravilloso ventanal al fondo por el que se contempla como el viento mece el ramaje, y la siesta en el parque. Un parque que es una mezcla de la Alamedilla de Salamanca, y el Campo Grande de Valladolid. Dignas de un Hsiao Hsien castizo. En las que Regueiro dilata el tiempo con sabiduría oriental. Con frases antológicas como: (la monja preguntándole a la niña) *¿Y esos quiénes son?* (refiriéndose a la Tuna), y la niña responde: *¡Payasos!* E imágenes inolvidables como el baile sin música, “*¿no había música?*”.

Regueiro se equivoca, el reparto es perfecto, no me imagino a Laly Soldevila dejando a su marido por impotente, supuestamente López Vázquez, en cambio sí que me imagino a Concha Velasco haciéndolo. No me imagino a López Vázquez como impotente, sí como eyaculador precoz, en cambio a Escrivá sí. No me imagino a Paco Rabal queriéndose casar con Laly Soldevila, con Concha Velasco sí. Regueiro quería una película más neutra, más plana, más de bajo perfil, pero ahí es donde radica su grandeza, en el contrapunto. Laly Soldevila al lado de Isabel Garcés no hubiera destacado, hubieran sido dos monjas, en cambio Concha Velasco es la antítesis de la monja. Del mismo modo que por comparación, López Vázquez al lado de Rabal hubiera parecido un bufón, un enano, lo que no es Escrivá, ni haciendo de impotente. A destacar el personaje de la niña, Pilarín, que se merienda la película con su espontaneidad, con su verdad. Resumiendo, una gran película, a pesar del propio Regueiro, que quería hacer otra película, mucho peor.

La consabida misoginia de Regueiro, en esta ocasión es trascendida por las poderosas interpretaciones de todas las actrices, incluida la niña, que dan la vuelta completamente a la tipología de mujeres que Regueiro quería representar, el mismo de todas sus películas, el de la mujer como un ser reprimido, amargado, frustrado, definición que encaja con todos sus mediocres personajes masculinos, que en “Las bodas de Blanca” quedan retratados como lo que son, unos vulgares impotentes, unos cobardes. En cuanto tienen una mujer delante, se achantan, se acojonan, tanto el cultureta impotente de Escrivá, que sólo consigue funcionar, si es que funciona, cuando establece una relación edípica de superioridad, como el sordo no mudo Rabal, en cuanto se enfrenta con una mujer activa, que toma la iniciativa en el campo sexual, le faltan piernas para huir. La supuesta denuncia de la represión que hace siempre Regueiro, es sólo eso, supuesta, la dictadura no era algo abstracto, era algo muy concreto. La represión era ejecutada por unas personas muy concretas, casualmente hombres.

La sección femenina era un apéndice, masculino, ni tan siquiera las mujeres pintaban nada en la represión de las mujeres. Así que si a alguien hay que echar la culpa, y resarcir de la salvaje represión ejercida, es a las mujeres, no a los hombres, las víctimas fueron las mujeres, los verdugos, los hombres.

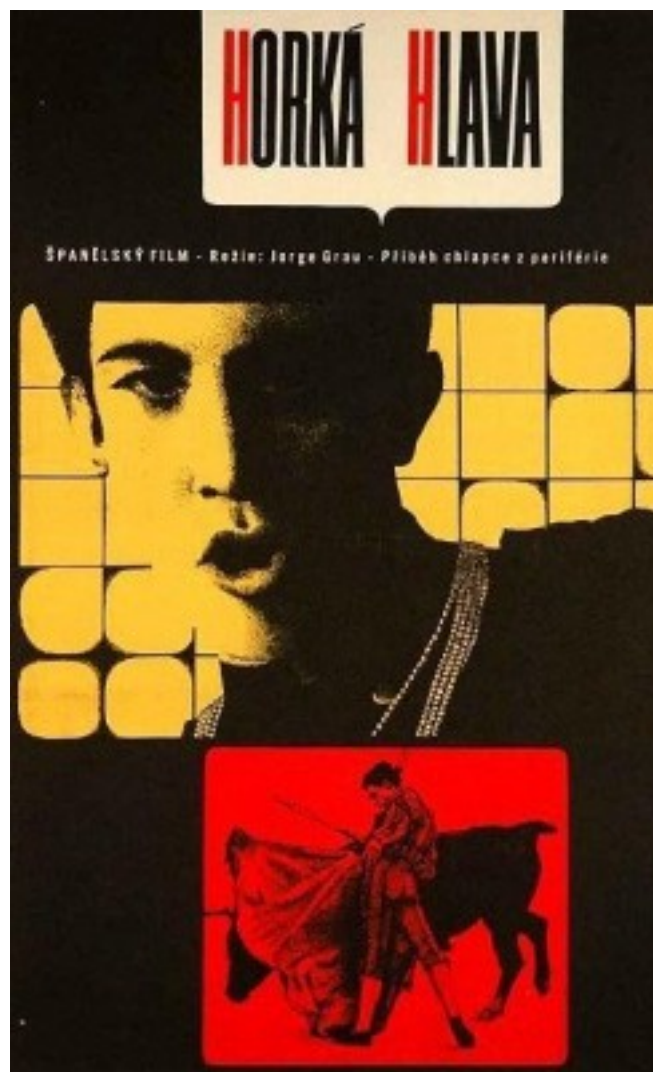
Los hombres podían volcar su hipócrita frustración sexual en los burdeles. Frustración propia que no tenían, ni tienen, porque satisfacerles las mujeres, que ni son objetos, ni hermanitas, manitas, de la caridad. Como ya he dicho en más ocasiones, las mujeres de la dictadura fueron auténticas sufridoras, auténticas heroínas, que tuvieron que soportar la generación de hombres más mediocres de la historia de España. Y tras de eso, tener que aguantar a cobardes como Regueiro, que en lugar de besar el suelo que pisan, encima las hace responsables de la no concesión de sus mezquinas, y vulgares, ilusiones, que se reducían a practicar sexo, sin responsabilidad, ni compromiso, a ser posible con el mayor número de mujeres posible. Si quiere denunciar la represión de la dictadura, que denuncie a sus responsables, los hombres, no a las víctimas, las mujeres, que no sólo tenían que reprimir sus deseos, sexuales, y no sexuales, también sus sentimientos, sus ambiciones, sus deseos de realizarse, de crecer, de ser independientes, libres. No sólo eran sometidas en la vida pública, sino también en la privada, la única diferencia con Afganistán, es que allí leen el Corán. Así que denunciar la represión, por lo visto sólo masculina, utilizando como símbolo siempre a las mujeres, escudándose en el surrealismo, en el esperpento, recursos de impotentes, de hipócritas, que no tienen los cojones de decir las cosas a las claras, además de injusto, es mezquino, cobarde. Al menos Regueiro podía expresar, incluso en plena dictadura, sus ridículas frustraciones sexuales, las mujeres ni eso. Ni tan siquiera tenían acceso al mundo de la cultura, ni al de la creación, ni al de la opinión, carecían de válvulas de escape, de cauces de expresión, de manifestación. Así que si no es para denunciar la atroz opresión que sufrieron las mujeres durante la dictadura, tanto por el Estado, como por la Iglesia, como por sus padres, hermanos, y maridos, mejor quedarse calladito, o al menos no humillarlas en público, que eso es de desagradecidos, de desgraciados.

¡Vivan Concha Velasco, Isabel Garcés, Charo Soriano, Claudia Gravi, Loreto Antonia Samba, y Yolandita! Las que dan grandeza, dignidad, a la película. ¡Qué le den por culo a Regueiro, Fernández Santos, Javier Escrivá, Francisco Rabal, José Calvo y Javier de Rivera! Los que la equilibran, por lo bajo.

P.D: Por si a alguien le quedan dudas, Blanca sale adelante, lo sé de primera mano. Se convierte en una mujer libre, e independiente, a pesar de Regueiro, a pesar de la represión.

32-“El espontáneo”

(1963) Jorge Grau



Hay películas que tienen una injusta fama como "Torero", y otras en que se queda muy corta, como "El espontáneo" de Grau.

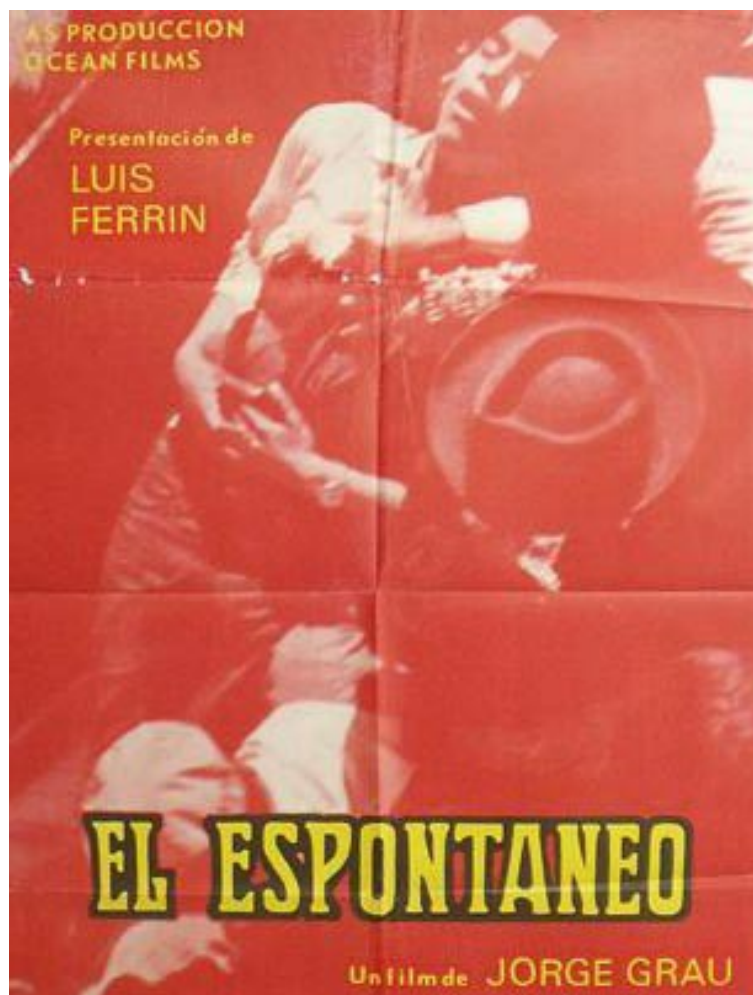
A pesar del título no es una película de toros, aunque el protagonista sea más torero, más castizo, que todos los toreros juntos. Es una película sobre la dignidad, sobre su manifestación cuando no queda otra, la chulería, la fantasmada, tan profundamente españolas, que no constituyen sólo una seña de identidad, sino que son su misma esencia. El español es más fanfarrón que echao palante, más temerario que valiente, más pícaro que currante, aunque le cueste más trabajo. Más Don Juan que Casanova, más cazador que jugador. Que de semejantes figuras hayan salido unos cuantos genios, no hace más que constatar, que ser español no es un atributo, es un destino, una señal.

"Dios es un loco que se cree Unamuno." **Unamuno**

Fanfarronadas al margen, la película es buenísima. Una de las diez películas españolas más españolas de la historia del cine español, y una de las cien mejores en general. La juerga nocturna de la cuadrilla sólo la podía haber rodado un español. Sólo por el plano toreando coches merece salir por la Puerta Grande. Para ser universal hay que ser estrictamente local. Realizada por Grau sin la menor chulería, con temple y prestancia. Otro milagro del cine español de los 60, tan dado a cantos de cisne, otra seña de identidad que nos honra, que remedio. Urge reivindicar las primeras películas de Grau "Noche de verano", "Acteón" y "Una historia de amor". Resumiendo, una película trágica, torera, solanesca, como tiene que ser.

¿Qué es un español? Un espontáneo de la vida, un maletilla.





33-“La hora incógnita”

(1963) Mariano Ozores



Cuanto menos se diga de la película, mucho mejor, mayor es el efecto, la sorpresa, aunque la película se mantenga sabiendo el final. Sorpresa en dos direcciones, la estructura interna del guión, y del director. Nadie que conozca la trayectoria posterior de Mariano Ozores, puede estar preparado para semejante sorpresón. Todos los prejuicios, y perjuicios, que se puedan tener en contra del Clan Ozores, se van diluyendo poco a poco durante el transcurso del metraje.

Como buena película de suspense, que lo es, y de las mejores, Ozores va dosificando poco a poco la información con sabiduría cinematográfica. Demostrando, al menos aquí, ser un gran guionista. Sin caer en el efectismo fácil, ni en la acumulación de trampas. No hay ni uno solo de los personajes que sea plano, todos tienen matices, aristas, evolucionan, o involucionan, dependiendo de las creencias, de la moral, de cada uno. Por si fuera poco, Mariano Ozores introduce humor, casticismo, dentro de una tragedia de proporciones épicas, consiguiendo una película coral, existencial, de aprendizaje, de perfeccionamiento moral, sin caer en el histerismo, en lo superficial. Depositando todo el peso de la película, en la genial construcción de los personajes, y en el inexorable devenir de la trama. Mariano Ozores se redime ante el cine, y lo hace con mayúsculas. El título original tenía menos empaque, misterio, “Dios eligió a sus viajeros”.

34-“El verdugo” (1963) Luis García Berlanga



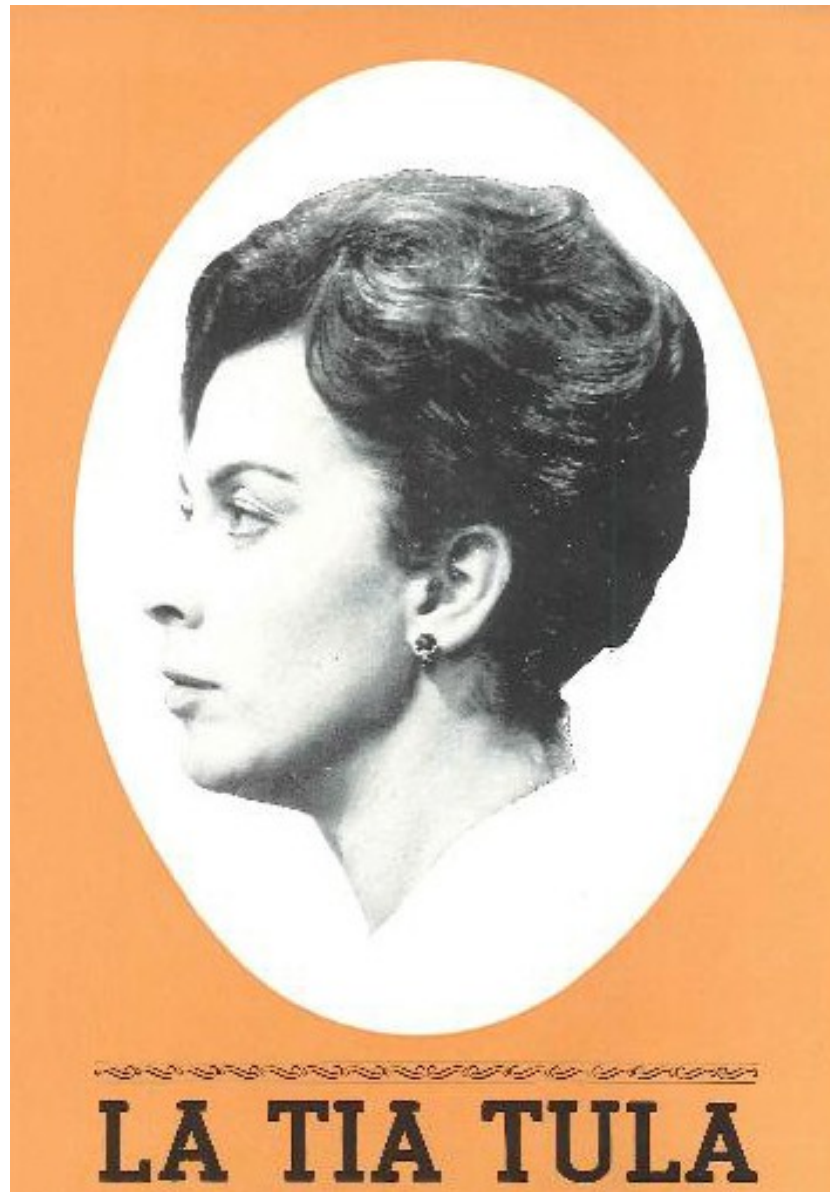
La muerte, la principal obsesión de todo español que se precie de serlo, por encima del sexo. Tratada con la chulería, con la distancia irónica, acojonada, de Juan Ramón Jiménez.



Berlanga durante el rodaje

35-“La tía Tula”

(1964) Miguel Picazo



En mi opinión, probablemente la mejor película que se ha hecho nunca en España. La única en la que al finalizar de verla he tenido la sensación de que la podía haber hecho Bresson. El trabajo con el fuera de campo, con las elipsis, con las miradas, con los sobreentendidos, con los actores, en especial Aurora Batista, que roza lo sobrehumano, es espectacular, sorprendente en una opera prima. No era fácil, estamos hablando de uno de los mejores libros de la literatura española, “La tía Tula” de Unamuno. Picazo lo consigue porque la hace suya. Si el libro se centraba en el deber y en la libertad, la película se centra en el deseo, en la frustración de los deseos, tema profundamente español, que se lo digan a Buñuel.



Picazo y reparto en la presentación de la película en San Sebastián

En apariencia, en la película Tula es una ama de casa tipo, y todo lo contrario, Tula no es ama de casa, es ama de su casa. Un ama de casa realiza las tareas de forma obligada, como un deber, Tula no, en Tula es una devoción, no una obligación. Ha elegido con total libertad hacerlas, y se nota, convierte las tareas del hogar en actos cargados de sensualidad. Contemplar como realiza las tareas domésticas roza lo erótico, las realiza con una elegancia, una desenvoltura, que la convierten en una artista. En el libro el feminismo se expresa de forma externa, está presente en todos los diálogos, en la película no se exterioriza, pero se siente en cada plano, en cada mirada de Tula, en cada gesto. Tula no se mueve por la película, se desliza, baila. Sobre ella gravita todo el peso de la película, incluso cuando no está. Tula es Tulita. Tula es Rosa. Tula es Tula. La madre, la tía, la amante, la sobrina, y por encima de todo, ella misma. Tula se da a los demás dándose a sí misma, sin entregarse, sin dejar de ser ella misma, sin perder un ápice de su libertad, de su independencia, económica, y efectiva.

La película también trata de la muerte de la infancia. “*De la infancia te sales o te echan*” Matute. O te echa la muerte, o te sales, el deseo. Los dos temas de la película que son uno, el final de la infancia. La muerte = deseo.

El deseo supone salir de uno mismo, hacerse exterior, depender de algo externo, ya sea un objeto, o un sujeto, objeto de deseo. Aquí es donde entra en juego el amor, donde radica la diferencia. Amor, deseo de un objeto o sujeto único. Deseo compulsivo, no discriminado, enfermizo, dejar de ser, perder el control de uno mismo. El amor te reintegra a la infancia, al presente, la ausencia de la muerte, la ahuyenta.

El deseo es lo contrario al juego, el deseo exige una finalidad, una satisfacción, un cumplimiento. El juego no, es pura diversión, creación, sin finalidad, ni resultado, ni marcas temporales, está al margen del tiempo, no tiene principio, ni fin, no tiene duración. El deseo tiene un principio, y exige un fin, tiene una duración. El deseo una vez conseguido anula al objeto, al sujeto, lo hace prescindible. En cambio el juego valoriza al objeto, al sujeto. El deseo sin amor anula al sujeto, lo cosifica. El deseo con amor, una ofrenda, una valorización de la persona amada. De esto trata la película, del deseo, de la frustración del deseo de él, y del amor, de la frustración del amor de ella, Tula.

APÉNDICES:

-“La tía Tula” (1964) de Miguel Picazo



Ficha Técnica:

Director: Miguel Picazo

Guión: Miguel Picazo, Luis Sánchez Enciso, Manuel López Yubero y José Miguel Hernán

Producción: Eco Films, Surco Films

Productor: Juan Miguel Lamet y José López Moreno

Fotografía: Juan Julio Baena

Montaje: Pedro del Rey

Música original: Antonio Pérez Olea

Intérpretes: Aurora Bautista (Tula), Carlos Estrada (Ramiro), Enriqueta Carballeira (Juanita), Irene Gutiérrez Caba (Herminia), Laly Soldevilla (Amalita), José María Prada (Padre Álvarez)

La adaptación de Miguel Picazo se centra en una parte del libro de Unamuno. Elimina y transforma a algunos de los personajes del fragmento que adapta. Con estos cambios consigue dinamizar la narración y hacerla posible en el tiempo más breve de la película.

Miguel Picazo, en su personal lectura de la narración de Unamuno, desecha alguno de los temas esenciales de la novela: maternidad espiritual frente a maternidad biológica, la importancia de la huella que dejamos en los otros. Se centra en la relación de Tula con su cuñado.

La descripción del personaje de Tula en la película es ambigua y partidista, porque el discurso narrativo de Picazo toma partido por Ramiro.

En la novela hay un motivo muy claro que hace que Tula se aleje de los hombres: la brutalidad.



“[...] Además, te lo confieso, el hombre, todo hombre, hasta tú, Ramiro, hasta tú, me ha dado miedo siempre; no he podido ver en él sino el bruto. Los niños, sí; pero el hombre... He huido del hombre...”

La brutalidad masculina a la que se refiere Tula es un concepto que queda muy definido en el libro. No es otra cosa que dar a la mujer un trato de inferior llevado incluso hasta la cosificación.

Bruto es Ramirín en el libro cuando discrimina a su hermanita:

“Es que yo soy chico y tú no eres más que una chica.

—Ramirín, Ramirín, -le dijo la tía -, ¿qué es eso? ¿Ya empiezas a ser bruto, a ser hombre?”

Es bruto Ramiro en la novela cuando abusa de la pobre hospiciiana, la utiliza como remedio sexual sintiendo por ella nada más que desprecio:

“¡Pero si es la menor cantidad de mujer posible, si no es nada!”

Es bruto Pascualón porque le estorba el bebé para “más cómodamente disponer de su mujer”.

Es bruto el sacerdote cuando aconseja a Tula casarse con Ramiro para evitarle malos pasos.

La brutalidad es el uso y abuso de la mujer por parte del hombre para conseguir un fin; cosificar, instrumentalizar a la mujer.



En el libro los reproches, el rechazo de Tula hacia los hombres siempre van unidos a ese motivo. Y eso es lo que le impide a Tula el acceso al matrimonio. Porque Tula es tan libre que no puede formar parte de un matrimonio de los de su época. Por eso no puede aceptar a ninguno de los hombres que vienen a “rescatarla” de su soltería. Tampoco al hombre por el que se siente atraída. Ella es libre, rechaza con todas sus fuerzas el sometimiento, la establecida superioridad masculina. Y el sometimiento es el único modo de relacionarse con el hombre-tipo de la época. La posibilidad de mantener una relación de pareja en Tula no tiene más límite que el respeto por sí misma.

En la película sin embargo ese concepto de brutalidad masculina queda desdibujado. En la película Tula califica de brutos a Ramiro y Ramirín cuando bromeando se burlan de Tulita porque la niña ha hecho promesa de estar callada. Califica de bruto a Ramirín cuando corre atolondrado por la casa y choca con su tía. Los reproches de Tula, que en el libro siempre van unidos a un trato a la mujer de inferior, en la película se separan de esa idea. De ese modo, el aislamiento de los hombres por parte de Tula no queda unido, como en el libro, a la lucha de Tula por la igualdad y en contra la cosificación de sí misma y de la mujer en general.

Sólo dos líneas de diálogo en la escena del confesionario parecen seguir la línea de la Tula unamuniana: “*Yo no soy remedio de nadie*”, y ante la reacción del sacerdote condenando la actitud de Tula por soberbia, ella responde: es “*respeto de mí misma*”. Pero esta escena choca con la secuencia en la que Tula se lava meticulosa y urgentemente la mano después de que su cuñado se la haya acariciado, que parece insinuar un rechazo irracional —por no decir enfermizo— de Tula hacia los hombres, quedando destruido en la película el componente feminista del personaje.



Vaciado de motivaciones, el personaje de Tula se mueve de escena en escena por la película de Picazo haciendo eficaces labores domésticas, como quien ni sintiera ni padeciera. Y es el padecimiento de Ramiro, con su caminar como alma en pena lo constante en la película. El director toma partido por el personaje de Ramiro y vuelve ambiguo y hueco el personaje de Tula.

De todos modos también hay que decir que la culminación del sufrimiento de Ramiro en la violación de Juanita y su posterior autojustificación culpando a Tula, da una visión nada favorecedora del hombre, con una sexualidad incontrolada de la que acaba siendo víctima: debe casarse con Juanita.

Miguel Picazo introduce exteriores con el objeto de recrear la época de la historia que narra, aspecto que no está en el libro y que enriquece la película. Se muestran las actividades parroquiales de las mujeres, el ropero de la iglesia, los paseos del brazo de las amigas seguidas por algún pretendiente sin más posibilidad de coincidir con la pretendida que ese paseo, el drama de quedarse soltera en una sociedad que no ofrece más salidas a la mujer, el peso de los lutos rigurosos e interminables.

El gran acierto de la película de Picazo es desarrollar un tema que en la novela sólo está apuntado simbólicamente en la muñeca infantil que Tula guarda cuidadosa sin consentir que se mezcle con su vida de adulta: la intrusión de la tragedia en la vida infantil oscureciéndola o directamente matándola. El tema de la muerte de la infancia.

En este sentido la escena de la visita de Ramiro y Ramirín al cementerio para limpiar y poner flores a la sepultura de la madre del niño es muy reveladora. Ramirín se aleja hasta la parte del cementerio que ocupan los nichos. Jugando con el eco da un grito. La respuesta es el alarido aterrador de una mujer. Sólo después de que el espectador se haya llevado el mismo susto que Ramirín, descubrimos con él que el grito es de una mujer desesperada por el suicidio de su hija. El Juego ha sido interrumpido por la muerte.



El sonido, la voz en off, son muy importantes en la película. El exterior de la casa de Tula, la calle, apenas sí es mostrada. Siempre está sugerida por sonidos, por los gritos de los niños que juegan. Pero estas voces adquieren una importancia especial en la escena en que la niña Tulita se echa a llorar por la muerte de su madre, Tula intenta consolarla, y la escena transcurre entre los cantares de otras niñas que juegan en la calle. El luto, la muerte robándoles a los dos niños sus juegos.

En el mismo sentido, la violación de Juanita a manos de Ramiro mata su infancia. Miguel Picazo llama la atención sobre la todavía infancia de Juanita en su jugar a trabalenguas con Ramirín. También en la reacción de esconderse bajo la cama la mañana siguiente a la violación. La Juanita que se mira al espejo y golpea o se golpea ya no encontrará lo que le restaba de infancia por mucho que la busque en su reflejo.

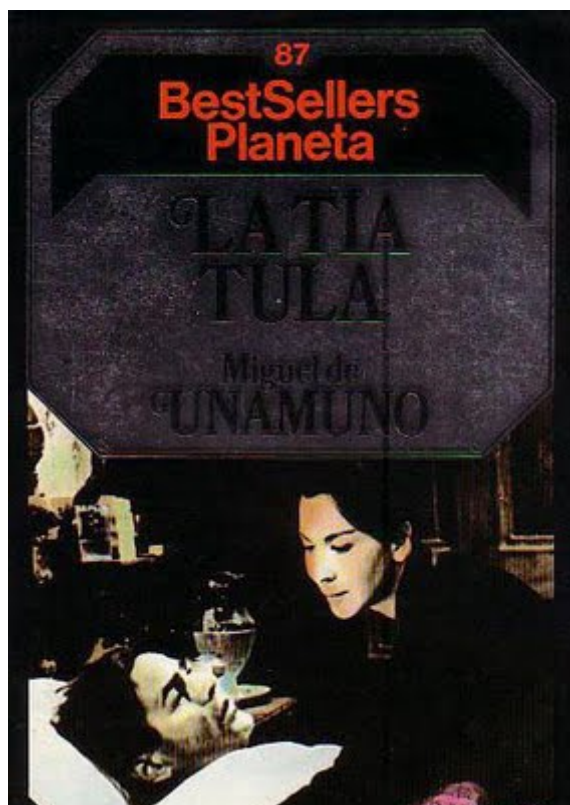
“La tía Tula” es una adaptación muy personal de la obra de Unamuno. La intrusión de la tragedia y la muerte en la infancia, y la recreación de la época son los aspectos más personales de la misma.

El discurso feminista, enérgico en Unamuno, es ambiguo en la película de Miguel Picazo, como ambigua es también su Tula, y ese final junto al tren que se va, que cada cual, según su punto de vista, puede interpretar como el tópico tren que Tula ha perdido o — en el extremo opuesto— eso que ha ganado distanciándose al fin de un hombre sin el menor autocontrol y que ante ello ni se plantea el más mínimo conflicto moral.

© Laura Rivas Arranz



-La transfiguración de "La tía Tula" de Unamuno en cine



Que una película, un guión, y una novela, son cosas muy diferentes, es una perogrullada. Que sin la existencia del guión, y de la novela, no existiría la película, también. Si recalco tanta obviedad, es porque se tiende a olvidar, minusvalorar, menospreciar, los pasos intermedios. Si una película es buena, se achaca en exclusiva al director. Si es mala, es producto de un pésimo guión. Por lo visto las grandes películas nacen solas, por generación espontánea, o inspiración divina del director, perdón, autor. La lectura profunda, y comparativa, de guiones previos (las transcripciones a posteriori, tomando como base la película acabada, carecen de utilidad, de interés), vierte mucha luz sobre el proceso, pone a cada uno en su lugar, diluye, o reafirma, autorías. Constituye un ejercicio apasionante para cualquier aficionado al cine, ya sea espectador, u oficiante. Es una forma de asistir de primera mano, en primera fila, en directo, al milagro de la creación, que si hablamos de cine, de buen cine, tiene muchísimo de trabajo, y muy poco de improvisación. El azar necesita un suelo sobre el que poder asentarse.

Para cuadrar el círculo, sería imprescindible conocer la génesis de la novela, meterse en la cabeza, en la vida, del escritor. La génesis la sabemos, Unamuno la explicita en su prólogo a "La tía Tula", Santa Teresa de Jesús.

“Tenía uno (hermano) casi de mi edad, que era el que yo más quería [...] el Señor servido me quedase en esta niñez impreso el camino de la verdad [...] Acuérdomme que cuando murió mi madre quedé yo de edad de doce años, poco menos; como yo comencé a entender lo que había perdido, afligida fuíme a una imagen de Nuestra Señora y supliquéla fuese mi madre con muchas lágrimas.” (Prólogo de “La tía Tula”, fragmento de “Vida de Santa Teresa de Jesús”)

El mediador, suponemos, la mujer de Unamuno. El resultado, algo que no es ni una cosa ni la otra. Lo mismo se podría decir del guión, que se centra en el meollo, en el cogollo, del libro, para transformarlo en otra cosa, parecida, pero que no es igual. Lo que es caricatura, me refiero al personaje de Tula en el libro de Unamuno, se convierte en sutileza, complejidad, en el guión. Lo que es explicación, justificación, psicología, en el libro, se reduce, ilumina, mediante el misterio, mediante la elipsis. Complejidad que se ve magnificada, amplificada, gracias a la soberbia, abierta, interpretación de Aurora Bautista, que con su mirada, presencia, movimientos extraordinarios, dota de un espesor, de una ambigüedad, al en cierto modo cuadrulado, plano, personaje de Unamuno. Faltaría saber el porqué de la elección de Aurora Bautista, generalmente asociada a interpretaciones de poca contención expresiva, véase “Locura de amor” o “Condenados”, para un papel a la vez tan sencillo, por la condición de ama de casa, y dotado de tantos matices, secretos. Puestos a elucubrar, me quedo con una hipótesis personal que daría sentido, trascendencia, unidad, al proceso que va de Unamuno a Picazo. La actuación protagónica de Aurora Bautista en la película de Orduña, “Santa Teresa de Jesús” (1962), solo dos años antes de la realización de la película. El puente necesario para la encarnación de Tula. Luego resumiendo, tenemos los siguientes materiales, “La tía Tula” de Unamuno, el guión de “La tía Tula” de Picazo, y la película “La tía Tula” de Picazo, el fin que justifica todos los medios.



“La tía Tula” (novela)

La novela narra las andanzas de Tula y su hermana Rosa desde que conocen a Ramiro hasta la posterior muerte de Tula ya de anciana. En el ínterin, Rosa se casa con Ramiro (a pesar de que está secretamente enamorado de Tula, y Tula secretamente enamorada de él), tienen tres hijos. Muere Rosa, Ramiro pide en matrimonio a Tula, ésta le da un plazo de un año para contestar. Mientras tanto deja embarazada a la criada huérfana, con la que acaba casándose obligado por Tula. Tiene dos nuevos hijos. Ambos, Ramiro y la criada, mueren en un breve intervalo de tiempo (confesándose su amor, Tula y Ramiro, en el lecho de muerte), quedándose al cuidado de los seis vástagos la omnipotente Tula, que lejos de amilanarse se arroga el papel de madre auténtica. Una vez muerta Tula, la hija pequeña de la criada, se erige en su sustituta, en su calco, como si de un eterno retorno se tratase. Como se puede ver un auténtico culebrón, el rizar el rizo habitual de Unamuno, al que los conceptos gemelidad, doble, le volvían loco, como buen esquizofrénico.



“La tía Tula” (el guión, la película)

Picazo y sus colaboradores, José Miguel Hernán, Luis Enciso y Manuel López Yubero, centran, con buen criterio, la historia desde el velatorio de Rosa hasta el matrimonio de Ramiro con la criada, convertida en el guión en prima de Tula, que ya son ganas de enredar, de incestuar, las cosas. Como se puede ver, Picazo concentra temporalmente la historia, centrándose en las figuras de Tula y Ramiro. Al eliminar los antecedentes, y los consecuentes, todas las declaraciones de amor explícitas, y pensamientos implícitos, la historia queda mucho más abierta, indefinida, cosa que como espectador siempre se agradece. La prueba es que la película, y sobre todo el personaje de Tula, han sido víctima de numerosas, y contrapuestas, interpretaciones, la mayoría de ellas muy simplistas, machistas, superficiales, valga la redundancia. Que como sucede con “Entre visillos” de Carmen Martín Gaité, se reduce a una lectura histórica, plana, a un mero reflejo de la represión, frustración, de un grupo de mujeres provincianas durante el franquismo, lo que no es ni la novela de Unamuno, ni la de Gaité, ni la película de Picazo, aunque el propio Picazo respalde dicha literalidad. Lo que confirma la teoría de que el propio autor siempre es la última persona en enterarse de lo que ha hecho, ya que es la única persona que jamás podrá ver su creación completamente desde fuera, así pasen cien años.

Profundicemos un poco en las superficialidades. El libro de Unamuno leído por encima puede ser calificado de andrófobo, leído en profundidad, también.

“Hablamos de patrias y sobre ellas de fraternidad universal, pero es una sutileza lingüística el sostener que no pueden prosperar sino sobre matrias y sororidad. Y habrá barbarie de guerras devastadoras, y otros estragos, mientras sean los zánganos, que revolotean en torno a la reina para fecundarla y devorar la miel que no hicieron, los que rijan las colmenas.” (Unamuno, prólogo)

“¡Bobadas de hombres!”

“Tenía el sentimiento de que la sabiduría iba en su linaje por vía femenina.”

“–Yo siempre temo de los hombres, tío. –¿Y de las mujeres no? –Esos temores deben quedar para los hombres. Pero sin ánimo de ofender al sexo... fuerte, ¿no se dice así?, le digo que la constancia, que la fortaleza está más bien de parte nuestra...”

“Las mujeres vivimos siempre solas.”

“–Es que yo soy chico y tú no eres más que chica –oyó que le decía un día, con su voz de trapo, Ramirín a su hermanita. –Ramirín, Ramirín– le dijo la tía, ¿qué es eso? ¿Ya empiezas a ser bruto, a ser hombre?”

“–¿Pero de qué crees que somos los hombres? –De carne y muy brutos.”

“–¡Bah!, juramentos de hombres...”

“¡No, no me entiende –se decía–, no me entiende! ¡Hombre al fin!”

“–Además, te lo confieso, el hombre, todo hombre, hasta tú, Ramiro, hasta tú, me ha dado miedo siempre; no he podido ver en él sino el bruto. Los niños, sí; pero el hombre... He huido del hombre...”

“Eva no conoció madre... ¡Así se explica el pecado original...! ¡Eva murió huérfana de humanidad!”.

La película de Picazo, a pesar de que él crea que es el retrato de una solterona estrecha frustrada, puede leerse como un auténtico manifiesto feminista. Baste un detalle muy significativo, en el libro Tula va a vivir a la casa de Ramiro, en el guión, en la película, son ellos los que se van a vivir a la casa de ella. ¿Acaso androfobia y feminismo no son lo mismo? No, la androfobia es equiparable al machismo, es una actitud negativa, estúpida, que supone asumir la superioridad de un sexo con respecto al otro. O dicho de otro modo, que legitima la explotación, aplastamiento, sometimiento, del otro, fundamentado en motivos biológicos, genéticos, culturales. Por el contrario, el feminismo, no tiene ese componente negativo, reduccionista, elitista, es un acto afirmativo, reivindicativo, que no se funda en el odio al hombre, sino en la búsqueda de la igualdad efectiva, real, constatable. La mental siempre ha existido, aunque las mujeres hayan sido sojuzgadas durante milenios hasta el punto de que muchas de ellas han asumido con pleno convencimiento el papel de sexo débil, de víctimas propiciatorias, también llamado Síndrome de Estocolmo, constituyéndose en la

principal rémora para conseguir la igualdad de las mujeres.

El día que dejen de existir mujeres machistas, al macho ibérico, al cristianismo, judaísmo, islamismo, a todas las religiones, le quedarán los días contados. Para comprender mejor la diferencia entre androfobia y feminismo, pondré ejemplos feministas sacados también del libro de Unamuno, que recuerdo es de 1907, Unamuno fue un auténtico precursor de la igualdad de género:

“Sin que quepa negar que el varón hereda feminidad de su madre y la mujer virilidad de su padre. ¿O es que el zángano no tiene algo de abeja y la abeja algo de zángano? O hay, si se quiere, abejas y zánganas.”

“No soy hombre, y la mujer tiene que esperar a ser elegida. Y yo, la verdad, me gusta elegir, pero no ser elegida.”

“—Libre estaba, libre estoy, libre pienso morirme.”

“—No me gusta que me manden [...] —Menos me gusta mandar.”

“—¡Pues, no, Padre, no, no, y no! ¡Yo no puedo ser remedio contra nada! ¡Qué es eso de considerarme remedio! ¡Y remedio... contra eso! No, me estimo en más...”

“El cristianismo, al fin, y a pesar de la Magdalena, es religión de hombres —se decía Gertrudis—; masculinos el Padre, el Hijo y el espíritu Santo... ¿Pero y la Madre? La religión de la Madre está en: “He aquí la criada del Señor; hágase en mí según tu palabra” y en pedir a su Hijo que provea de vino a unas bodas, de vino que embriaga y alegra y hace olvidar penas, y para que el Hijo le diga: “¿Qué tengo yo que ver contigo, mujer? Aún no ha venido mi hora”. ¿Qué tengo que ver contigo...? Y llamarle mujer y no madre...”

“—Sí, eso es lo perfecto, una parejita de gemelos..., un chico y una chica que han estado abrazaditos cuando no sabían nada del mundo, cuando no sabían ni que existían; que han estado abrazaditos al carboncito del vientre materno... Algo así debe de ser el cielo...”

La poderosa fuerza del deseo de Ramiro, y la impotente necesidad de amor de Tula, hace olvidar, o relegar a un segundo plano, el papel, el significado, de los dos niños, Tulita y Ramirín, diminutivos de Tula y Ramiro, casualmente los nombres de los dos protagonistas. De casualidad nada, los dos niños sirven para intensificar, hacer más palpables, las diferencias entre Tula y Ramiro, son un recordatorio, en directo, de la infancia de Tula y Ramiro, del origen de la santidad de Tula, y de la salidez de Ramiro. Tulita está obsesionada por la prima Gabrielita, a la que venden como una auténtica mártir de la cristiandad, simula una procesión cuando vienen los colchoneros, realiza la comunión con la prosodia de una iluminada, no es difícil imaginarse a Tula en semejantes trances. Una sutil forma de decirnos que la santidad de Tula no se improvisa, que es una especie de misión, de martirulogio, desde la infancia, sin necesidad de recurrir a flash-backs.



Tulita y Miguel Picazo

La testaruda cabezonería heroica de Tula, un Don Quijote galdosiano, una auténtica heroína de Western, es inerte al desaliento. Implacable con los demás, y sobre todo consigo misma. Una mística no por vocación sino por obstinación, más papista que el Papa, que coge las riendas de su destino, y no las suelta aunque los indios la masacren a flechazos. Su carrera no es de este mundo, es de fondo, como la de Santa Teresa de Jesús, y Santa Juana de Arco. Tula es una Santa, y la estrechez de miras de la Iglesia, que impide canonizar a un personaje de ficción, nos ha dejado sin la posibilidad de encomendarnos a ella cada vez que sintamos la tentación de abandonarnos a la vulgaridad. A la aceptación de un destino que no es el nuestro, que no es el que nos merecemos. Virgen Tula, madre bastarda de Dios, ruega por nosotros espectadores, ahora y en la hora de nuestra vida, AMÉN.

El caso de Ramirín es idéntico, tan flojo como su padre, tan esclavo de sus deseos, primarios, como él, tan impulsivo. Sus únicas obsesiones son, la comida, y el sexo. Se agacha en la camilla para ver las piernas de Tula, las estampas eróticas que le encuentra Tula en el libro del colegio. No cuesta tampoco imaginar a Ramirín convertido en un auténtico sátiro de mayor. Pero las cosas van más lejos todavía, al menos en el libro. Ramirín suelta la siguiente frase: “*Tulita es mi novia— dijo una vez Ramirín.*” (incesto mental que remite a “Antígona” de Sófocles), más claro agua. Los niños solo ejercen de proyecciones, de coros, de los personajes de Tula y Ramiro.



Recogiendo el premio al mejor director en el Festival de San Sebastián

Pero una película es mucho más que su guión, y Picazo no es un vulgar ilustrador, caligrafista, hay cientos de detalles de grandeza cinematográfica:

–Picazo evita las entradas y salidas de encuadre en off de origen teatral. Todas las entradas y salidas de los personajes son dentro de él, que para eso se inventó algo tan sencillo, tan práctico, como las puertas.

–Picazo da aire a los actores mediante el plano secuencia, y la distancia a cámara, no hay ni un solo primer plano en toda la película.

–Picazo utiliza acciones simultáneas para evitar poner el foco en un personaje concreto. Llenando la pantalla de acción, aunque parezca que no pasa nada. No hay un personaje que actúa, y el resto mira esperando dar la réplica como si fuera teatro, todos están activos, haciendo algo. La cámara se desliza entre ellos, acompañándoles, sin atosigarlos, ni escrutarlos. Es inevitable pensar en Berlanga, el primer Fellini, el mejor Buñuel, y el Ferreri español.

–La genial utilización que hace Picazo de los espejos. La súbita aparición de Ramiro por detrás de Tula, por el lado izquierdo del encuadre, durante la noche en el pueblo. Cuando los personajes salen del encuadre es para salir, jamás con efectos esteticistas.

–La escena cuando Ramiro pide en matrimonio a Tula. Como retrocede ella y como retrocede la cámara y el propio Ramiro a la vez, como cambian de orientación rotando sobre la mesa, un alarde de puesta en escena. Acto seguido, la siguiente secuencia es la Primera Comunión de Tulita, y no casualmente, Tula y Ramiro comulgan a la vez, una ceremonia de matrimonio en toda regla. Economía narrativa prodigiosa, no hay un solo segundo estéril, superfluo, decorativo. Ningún movimiento de cámara es de relumbrón, no porque no haya movimientos brillantes, hay auténticas virguerías, pero no son ostentosos, no son un fin en sí mismos, están en función del guión, de la puesta en escena.

–Picazo se salta todas las introducciones para ir directamente al grano, lo mismo con los finales de secuencia, no los dilata innecesariamente. Elimina los diálogos y acciones superfluas. Altera el orden de algunas secuencias, la de la visita al cementerio después de la secuencia en la que Ramiro trata de convencer a Tula de que acepte la proposición de Emilio, en lugar de después de la del cobro de las rentas. Alguna aportación fundamental como que en la visita al cementerio cuando Ramiro encuentra una pluma en el suelo para comprobar si escribe en una agenda deletrea TULA en mayúsculas. O a la mañana siguiente a la violación de Juanita, cuando se levanta y mientras se mira al espejo trata de cerrar un cajón de la coqueta repetidamente y con violencia, metáfora de la violación.

–La utilización de la música extra-diegética (de fuera de la película) sólo en momentos claves dramáticos. El entierro, el ataque de Ramiro, el paseo por el parque, cuando la dice que Juanita está embarazada, y la despedida del tren.

–Hacer seguir la secuencia de la despedida de soltera (¿de Tula?), de la confesión de Ramiro de que debe casarse con Juanita. El contrapunto no puede ser más brutal. Cambiar el final. Eliminar la secuencia final en la que Tula el día de todos los santos está en el cementerio sola con sus amigas, por la despedida en la Estación.

Y no sigo, tendría que desmenuzar la película plano a plano. Desde luego tal maestría, sabiduría, riqueza, en la puesta en escena, en la dirección de actores, en el montaje, en el sonido, es inédita en un debutante, y en la práctica totalidad del cine español.



El desglose secuencial también ilumina, da sentido, a muchas cosas, y da cuenta de la brillantez de la estructura:

- 1-Velatorio. Presentación de todos los personajes, sin que lo parezca.
- 2-Duelo. Familia nuclear.
- 3-Vuelta a la normalidad. Vida cotidiana, casera, como si se tratase de un matrimonio corriente.
- 4-El rechazo de Emilio, una forma de destacar que Tula no necesita casarse, ni tener hijos. Ya lo está, ya los tiene.
- 5-Comida. Primera insinuación del interés de Ramiro por Tula.
- 6-Visita al cementerio. Segunda insinuación.
- 7- Cobro de rentas. Primer intento de rozamiento.
- 8-Sexo. Cartas de Ramiro a la difunta y recortes de Ramirín. Petición de matrimonio. Secuencia clave, en la mitad de la película.
- 9-Comunión. Boda encubierta.
- 10-Convite encubierto (merendero), y fin de fiesta con pelea, como en todas las bodas.
- 11-Noche de bodas, sin novia, sólo con la foto de la difunta, e intento de consumir por las bravas.
- 12-Confesionario. Post noche de bodas. Decepción.
- 13-Viaje de novios encubierto. Visita al pueblo. Cuando presenta a Ramiro: “-*El marido (pausa) de Rosa*” (hay dos películas, la que se ve, y la encubierta, la que se monta Tula en la cabeza). Calentón de Tula en el parque.
- 14-Escena río. Ducha fría. Tula proyectada en Juanita.
- 15-Calentamiento nocturno de los dos. Violación de Juanita. Consumación encubierta del matrimonio Tula-Ramiro.
- 16-Despedida de soltera de Tula, ya que sin decirlo, ha decidido casarse con Ramiro. Amiga: “-*No nos casamos*. Tula: “-*Pero que sabrás tú.*”.
- 17-Confesión de Ramiro y despedida. Tula le vuelve la cara a Juanita cuando va a besarla.

Todas las secuencias de apenas siete minutos, excepto la central, que es la más larga. Como sucede con “Mouchette” de Bresson, un auténtico reloj, que ni se intuye.

¿Cuándo una película es buena? Cuando te olvidas de que hay un guión, cuando tienes la sensación de que lo que estás viendo transcurre en directo. Que se vea o no la cámara es lo de menos, no deja de ser la superficie, la forma. El núcleo, la raíz, es el guión, sin él sólo hay una acumulación de planos, juegos de manos, o pajas. Las películas no se hacen solas, sobre la marcha, hace falta estar muy seguro de lo que tienes entre manos, para poder estar abierto a la improvisación. Si no vienes con el trabajo hecho, lo único en lo que te puedes centrar es en tratar de salvar los muebles. Una postura indolente, empobrecedora, de la que solo salen películas transitorias, coyunturales.

Picazo, y el guión de “La tía Tula”, son tan buenos, que no se ven. Su cámara es invisible, algo que sólo se consigue a base de fluidez, de mimar todas y cada una de las transiciones, de los cortes. De ir al cogollo de las secuencias sin demorarse en trayectos, ni acciones paralelas, secundarias. Moviendo sólo la cámara cuando existe un movimiento, la mejor manera de borrarla. El guión desaparece cuando los intérpretes lo hacen suyo, cuando parece salir de su boca, de sus ojos, de sus cuerpos. Cuando hasta el detalle más nimio, parece fruto del momento. Logrado a base de confianza, de trabajo, de paciencia. Picazo es un genial director de actores, consigue que no lo parezcan, hasta los niños parecen niños. Sin necesidad de convertirlos en modelos, en autómatas, como Bresson. Picazo podría conseguir que hasta Isabel Preysler pareciera natural, real.

Detalles tan geniales como la manera de dar vueltas a la tila, el componer el abrigo del viudo, quitar el hilo suelto de la chaqueta, rociar con agua las prendas antes de plancharlas, Ramirín hurgándose las narices después de comer, el erupción de Ramiro, la forma de huir de Tula de las situaciones incómodas, embarazosas, cambiando de tema o parapetándose en los niños, son tan cotidianos, tan significativos, que dan la impresión de haber sido captados con una cámara oculta, pero no, están todos ellos en el guión (“*En un ademán incontrolado le coloca las solapas del abrigo*”, “*Ramirín, apoyado en el respaldo de su asiento, se mete los dedos en las narices*”, “*Ramiro, eructa discretamente junto a la ventana*”). Que como todo buen guión, destila los rituales cotidianos, las rutinas, para iluminarlas, para poder verlas con otros ojos, con ojos de domingo. Por supuesto, no basta con eso, con el guión, con Picazo, sin la presencia, prestancia, de Aurora Bautista, no hay Tula. Su forma de mantener la mirada sin pestañear jamás, sin dar la sensación de estar forzando la mirada, no está a la altura de muchos mortales. Su seguridad absoluta, a la vez serena, lo que viene siendo el temple, el cuajo, menos todavía. Hasta cuando está con la mirada gacha como en la deslumbrante secuencia del confesionario, transmite más, significa más, que la mayoría de las actrices con los ojos abiertos como platos. Es tal la fuerza que tiene, que sólo Picazo ha conseguido extraerla del todo, conteniéndola, dejando que estalle hacia dentro, como toda la película. Mi película favorita, la más grande, de la historia del cine español.



Primera foto de **«LA TIA TULA»**

Esta es la primera foto que se obtiene de la filmación de la película "La tía Tula", que protagonizan Aurora Bautista y Carlos Estrada. Aurora, recién llegada, se incorporó, a las pocas horas, al rodaje del film, basado en la novela de Miguel de Unamuno.

-La censura en "La tía Tula" de Miguel Picazo



No creo que haga falta, pero por si acaso, estoy en contra de todo tipo de censura, de cesura. A pesar de que la mayoría de creadores se equivoquen en su sostenella y no enmendalla. Ninguno de ellos es capaz de contemplar con suficiente distancia, objetividad, su propia obra, como para poder reconocer, admitir, sus errores, generalmente de duración. Pocas versiones uncut superan a las redux, son más bien la excepción. Dicho lo cual, la censura no siempre se equivoca, o mejor dicho, a veces acierta. Aunque sea de casualidad. La mala fe siempre se la supone, también su ignorancia cinematográfica.

El caso es que no estoy de acuerdo con Picazo en que la censura, que le propinó ocho soberanos cortes, secuencias enteras incluidas, dejara convertida su película en un trailer. Es más, en mi opinión, la mejoró, inconscientemente. Las grandes obsesiones de la censura eran el sexo y el Régimen, cualquier crítica a la dictadura, o mención a la Guerra Civil, por velada que fuera, era cercenada de raíz, casi se puede decir que cualquier alusión al presente. El género histórico y el folklórico fueron los principales beneficiados, por razones obvias, son atemporales, su tiempo es indefinido. Lo que en un principio es a las claras un defecto, una rémora, una limitación, con el paso de los años se acaba convirtiendo en una virtud.

Al descontextualizar las historias casi sin quererlo se convierten en universales. La política en cine suele tener una fecha de caducidad muy temprana, no suele resistir muy bien el paso del tiempo. Cualquier película soviética vista con ojos actuales resulta de una ingenuidad insultante, lo que acaba perjudicando sus indudables valores cinematográficos. Lo mismo sucede con el neorrealismo más militante, o pegado a la realidad, que se ha quedado muy desfasado. La Historia cabalga demasiado deprisa, sólo acaban permaneciendo las historias, los personajes, los sentimientos. En cuanto al sexo, las decisiones de la censura parecen dictadas por el manual de estilo de Robert Bresson, sugerir en lugar de mostrar. Pocas películas no se ven beneficiadas con este axioma. El sexo explícito, el erotismo más chusquero, siempre sobra, como todo el cine de destape español, o clasificado S, que no ha dejado ni una sola película para el recuerdo digna de llamarse tal, no será por falta de producción precisamente.

Centrándonos ya en la película, una de las escenas pasadas por la tijera, es en la que Tula en combinación, se aplica desodorante en las axilas mientras se contempla en el espejo. En el guión (después de la Comunión de Tulita): *“Elige unas prendas para ella. Y las pone sobre la colcha. Por la ventana abierta, se ve a Ramirín, que con la cabeza mojada, está haciendo muecas, y cantando a voces delante del espejo del cuarto de baño. Tula, mientras baja la persiana, le sonríe: –No escandalices, niño... Entornó las contras. Y dejó la habitación en penumbra. Se queda en combinación. Se mira, reflejada en las lunas del armario. Coge del tocador la barrita del desodorante. Se unta con ella, debajo de los brazos. Se mete la falda por la cabeza. La ajusta sobre las caderas. Se siente en la calzadora. Las notas del Ave María, se repiten, torpes, en el piano del comedor”*.



Una escena vagamente erótica que el propio personaje de Tula hubiera censurado, invade su intimidad, su extremado concepto del pudor, del recato. Obviamente Picazo nos quiere demostrar que Tula no es de una pieza, que también tiene sus picores, que hay una contradicción entre la esfera exterior y la privada, pero francamente no me cuadra. No me imagino a Tula demorándose voluptuosamente en su higiene personal, y menos a sabiendas que puede ser sorprendida en cualquier momento tanto por Ramiro como por los niños. Me la imagino más bien haciéndolo completamente a oscuras, y detrás de un biombo aunque estuviera a solas.

La escena que mejor refleja este pudor es la del río. Cuando se refresca con colonia y se tapa las piernas con un velo. Igual de erótica, de onanista, e infinitamente más sutil. Luego Censura 1 – Picazo 1.

–Posible diálogo cortado. Tulita hablando con los colchoneros:

“–Nosotros tenemos una prima que murió en olor de santidad... Se llamaba Gabrielita. Y murió a los diecisiete años. Tísica. ¿Verdad tía, que nosotros tenemos una prima que murió en olor de santidad? –Sí, mi vida. –¿Y que se murió a los diecisiete años, de tisis galopante? –Sí.”

¿Los motivos? Con la santidad no se juega, y en España nadie muere de tisis. Somos un país serio, civilizado, y profundamente moderno.

–Siguiente corte. Cuando Ramiro y Ramirín van al cementerio. Supresión de un plano en el que aparece de fondo el siguiente cartel: *“Cementerio. Lugar sagrado. Se prohíbe el paso en el cementerio a las señoras y señoritas que vayan sin medias y a las parejas que no guarden la debida compostura y moralidad.”* Un lema que deja bien a las claras que la represión sexual durante la dictadura era asfixiante, y sobre todo el grado de salidez de las autoridades que roza lo patológico. Por lo visto se debían creer que el cementerio era una casa de citas, que las mujeres iban sin medias para excitar a los muertos, de locos. Que los cementerios durante la dictadura fueran el único refugio de intimidad para las parejas, es desolador. El cartel es digno de figurar en el “Celtiberiashow” de Carandell. ¿Es fundamental en la película? Pues no. La represión sexual no hace falta explicitarla tan claramente, está implícita en toda la película, casi se respira. El cartel incluso resulta redundante, visto con ojos de ahora, extraterrestre, nadie se creería que es real, lo achacarían a un chascarrillo del director. Es como el cartel de la báscula en la secuencia en la que Ramiro visita a Emilio (*“TOLEDO. Sin resortes, peso exacto”*). Elegante procedimiento de hablar del estraperlo, de la sisa, sin tan siquiera mencionarlo) que ni sobra ni falta, es un detalle castizo sin la menor trascendencia cinematográfica. Desde luego no se puede negar que los censores eran bastante tiquismiquis, y como buenos paranoicos, tampoco iban tan desencaminados. Es evidente que la inclusión del cartel por parte de Picazo no era inocente, quería ser una crítica a la surrealista represión franquista, y los represores se olieron la tostada. Algo que no es de extrañar teniendo en cuenta que iban mirando las pantorrillas de las mujeres en los cementerios. Vamos que tenían una gran capacidad de observación, unos auténticos stajanovistas de la mirada, del cielo.



Lo que no quita para que se les pasara, en la misma secuencia, algo bastante más grave, más evidente, al menos en su pacata moral. La religión cristiana considera pecado el suicidio, su sola alusión podría ser considerada herejía. Pues Picazo cuele un suicidio, con el agravante de que lo cuele dentro del cementerio, algo prohibido para los suicidas, que debían ser enterrados extramuros.

“—¿Por qué lo ha hecho? ¿Por qué...? Dios mío. —El lo sabrá, Jacinta. Cálmate... —Todo lo que quería se lo daba. No hace ni dos meses, que le había comprado la máquina de coser...”

Picazo añade una pequeña apostilla muy significativa al final de ese desesperado diálogo: “—¡Hija mía!”. Que teniendo en cuenta la juventud de la mujer que interpreta a Jacinta, convierte el suicidio en una tragedia si cabe mayor. Así era la censura, cicatera en lo subterráneo, en los mensajes ocultos, generosa en lo obvio, en lo que salta de ojo.

—Otro corte ridículo. En el guión (durante la visita al tío Pedro en el pueblo): *“La niña se apoyaba en su tía para saltar las junturas de las losas: —...El que pisa raya, pisa medalla. El que pisa cruz, pisa a Jesús... Se volvió, para advertir a su hermano, que venía detrás, con Ramiro: —No pises raya que es pecado... Pasaban bajo una arcada: —¿Os habéis dado cuenta...?. El tío Pedro señalaba unos cascotes llenos de tierra, que colgaban como tiestos. —Son cascotes italianos. De cuando la guerra. Yo mismo los sembré de perejil. Así, por lo menos, sirven para algo”*.

¡Blasfemia! ¡Blasfemia! Mencionar el nombre de Jesús en vano, sacrilegio. ¡A Jesús no lo pisa ni Dios! Y para más INRI, ningunear y hacer burla del glorioso y castísimo ejército del caudillo Mussolini. Por no hablar de denominar guerra a la Santa Cruzada.

Otro tajo en la misma secuencia por idénticas razones, la mención de la Guerra Civil:

“—Si vieras como quedó esto con la guerra. Lo que me ha costado ponerlo en razón. [...] —...La que tuvimos aquí... Nos echaban ellos. Los echamos nosotros... Que feria. Que nos pegamos bien...”

Y eso que Picazo se cuida muy mucho de resultar revanchista, todo lo contrario. Equipara las salvajadas de ambos bandos, algo que tendrían que aprender muchos historiadores partidistas, partidarios. Toda la secuencia queda reducida a un solo elíptico diálogo: “*—Aún queda melladuras...*”. Difícilmente se puede evocar más con menos. Obviamente el Régimen dictatorial no debía tener la conciencia muy tranquila con su actuación en la guerra, de ahí tanto afán por ocultarla, por borrarla. Y no precisamente para no levantar ampollas, porque el borrón y cuenta nueva sólo fue ejercido, en un acto de generosidad suprema, extrema, por los vencidos, durante la Transición. Los ganadores, los golpistas, lejos de cerrar heridas, de ser magnánimos, practicaron sistemáticamente la venganza, la represión, durante más de 30 años. Para que luego digan que los republicanos, los rojillos, eran unos ateos irredentos, peligrosos, ningún país, la mitad de un país, ha puesto en práctica de manera más fidedigna, ajustada, la metáfora crística de poner la otra mejilla. Los demócratas en España no necesitan colorete.

—La violación de Juanita. Que por lo visto era más cruda, explícita, de lo que ya es. Lo mismo que con el sexo en el cine, me sobra totalmente. Me gusta ser espectador, no testigo, ni cómplice, ni voyeur. Tal y como ha quedado la secuencia, todo el mundo sabe lo que va a pasar. Los regodeos dejémoslos para Haneke y Tarantino. La violencia del ataque queda brillantemente expuesto al día siguiente cuando Juanita se levanta a mirarse en el espejo de la cómoda e intenta encajar, con desesperación, un cajón repetidas veces, sin conseguirlo, menos es más.

Redundando en el machismo, no me gusta el intento de justificación que hace Picazo (declarado feminista) del intento de violación de Ramiro a Tula. “*Más que violarla lo que el hombre intenta decirle es “¡sincérate coño, y reacciona!”*”. Nada tiene que ver con un toque de atención, de intento de que Tula reaccione. Es una agresión sexual en toda regla. En ningún momento hay un consentimiento expreso, ni tan siquiera incitación, cosa que desde luego tampoco lo justificaría, por parte de Tula. Tula se resiste al asalto con todas sus fuerzas. Un no es un no. Tampoco en el caso de Juanita, que es una violación pura y dura, con el agravante de que es una menor. Déjame significa déjame, no hay nada que interpretar. Lo contrario sería una apología de la violación. El cabrón de Ramiro ya apuntaba maneras como se desprende del texto de la carta a Rosa leída en secreto por Tula. “*... Perdóname Rosa. No vayas a creer que lo que anoche intenté era sólo faltarte al respeto.*” Desde luego quien interprete el final de la película como la pérdida del último tren para Tula, está muy equivocado, que se lo haga mirar. Si hay alguien que sale victorioso de la película esa es Tula. Mantiene su dignidad, el respeto por sí misma, hasta el último momento. Además se libra del sátiro, del violador. Los grandes perdedores de la película son: Juanita, que encima de sufrir una violación tiene que cargar de por vida con un hijo no deseado, y convivir con su verdegusto. Y los hijos de Ramiro, que pierden el abnegado cariño de Tula, y la esmerada (y restrictiva) educación, que por dejación de funciones de su padre, también ejercía ella. Una auténtica joyita el tal Ramiro, un verdadero calzonazos en continuo estado de celo. Tula llora en la despedida por Tulita y Ramirín, no por el pobrehombre de Ramiro (no confundir personaje con actor, Carlos Estrada lo borda, su actuación de apático salido es digna del Marcello Mastroianni de “El bello Antonio” y “Divorcio a la italiana”), al que tenía que haber despedido haciendo la ola. Mejor sola que mal acompañada. Las Remedios, las Consuelos, por suerte, han pasado a la historia. Si eso es soberbia, bendita sea la soberbia.

—Otro. Una pequeña secuencia en la que Tula y sus amigas ejercen la caridad cristiana en la Parroquia, siempre tan desinteresada, como las misiones. Te doy de comer pero a cambio de que me vendas el alma, también llamado amor al prójimo. Siempre y cuando ese prójimo ocupe un lugar inferior en el escalafón social, hay clases y clases. El cristianismo es un sistema de castas, de descastados. La escena incide en lo mismo que en la de la Convivencia posterior, resaltar la interesada hipocresía del Régimen, de régimen sólo para los demás.

"Tula, sube deprisa las escaleras del Centro. En el pasillo, dos muchachas, enlazadas por la cintura, van marcando el movimiento de los pies.

—Una, dos y tres. Izquierda, derecha. Adelante, detrás.

Las pregunta:

—¿Habéis visto a Herminia...?

—Sí, Tula. Está en el Salón de Juntas. Con "las novias".

—Una, dos y tres. Izquierda, derecha.

"Las novias", son quince mujeres de los barrios obreros de la ciudad. Algunas han traído a sus hijos. Dos están embarazadas. Herminia, terminaba con las instrucciones:

—Así, que ya suben ustedes. Mañana, a las ocho y media de la mañana, todas aquí, en el Centro. Nosotras, las acompañaremos a la iglesia. Les traeremos, como regalo, una medalla de la Virgen del Pilar, con la fecha grabada. Y un paquete de comida.

Una de "las novias", pregunta:

—Señorita. Yo tengo cinco criaturas. ¿Me darán para todas?

—Por supuesto. Ahora, cada una de ustedes, me entregará un papel, con el número y nombre de los familiares.

Al fondo, otra se lamenta:

—Yo no sé escribir, señorita.

—No se preocupe. Yo le haré la nota.

—¿Puedo poner también a la madre de mi "marío", señorita...? Tiene ochenta años y come poco...

—Sí... Puede ponerla. Ya les he dicho que incluyan a todos los familiares, que viven con ustedes. Ah... Y una cosa. Vayan todas a la Iglesia a confesar, ya que mañana, durante la ceremonia, han de tomar la comunión.

Se iban hacia la puerta, juntas, como un rebaño:

—No... Aún no. Antes tienen que darme las notas con los nombres.

—Yo no tengo lápiz, señorita.

—Ni yo.

—No tenemos papel, señorita.

—Bueno. No se preocupen. Vayan poniéndose en fila, y nosotras mismas iremos apuntando lo que ustedes nos digan.

Herminia, sube a un pequeño estrado, donde hay una mesa y unas sillas. Barullo de las mujeres y los niños mientras se colocan. Un crío, rompe a llorar. La madre hace lo que puede para callarle. Herminia, se sienta en la mesa. Toma papel y pluma. Comprueba si hay tinta en el tintero. Tula se le acerca. Sugiere bajito:

—Creo que Solita y Nieves, deben de ir con ellas, hasta la Iglesia...

—Claro... Dejarlas solas, imposible. Menudo jaleo...

Y luego dice:

¿Tienes pluma, Tula?

—Sí.

—Anda... Siéntate a mi lado. Y ayúdame... Por que si no, va a ser el cuento de nunca acabar."

—Último tijeretazo. El de la Convivencia, una secuencia completa, como la anterior, de 6 minutos. Una reunión canónica de la sección femenina de Falange en la que se trata el tema de la virginidad, la castidad, y la maternidad, como conceptos compatibles. Dicotomía insuperable, inviable, que el cristianismo en un alarde de imaginación, de humor, soslaya, solventa, con la creación del Espíritu Santo. ¡Olé la gracia! Secuencia clave ya que ilustra a la perfección el pensamiento, las aspiraciones, de Tula, ser madre sin que haya coyunta con hombre alguno. Una evidente crítica a la formación, es un decir, habría que hablar de desinformación, judeocristiana apostólica y romana, que consideraba, que sigue considerando, a las mujeres poco menos que como subnormales profundas. La religión católica, la Iglesia, y sus cerriles y machistas dirigentes, son inermes al desaliento, a la democracia, a la igualdad. Picazo para tratar de colar la secuencia adopta un punto de vista naturalista neutro, realista, casi documental. Huye de la parodia, de la farsa, se limita a mostrar una de esas reuniones tal y como eran, sin añadir ni suprimir nada. Basándose en textos reales sacados de la Biblia y de diversos manuales ejemplarizantes, de borrado de cerebros, femeninos. El resultado, que no hay nada más grotesco que la propia realidad, que hay casos tan flagrantes en los que simplemente mostrar constituye una denuncia. El problema es que las víctimas, las mujeres, quedan como unas imbéciles, e involuntariamente, lo que debería ser una burla de la cerrazón religiosa, se acaba convirtiendo en una mofa de este grupo de mujeres, que inocentemente, con buena voluntad, seguían sus postulados a pies juntillas. Carecían de información, de formación, como para actuar de otro modo. A un canario que ha nacido en una jaula, y no ha tenido la oportunidad de ver otra cosa, no le puedes reprochar encima ser responsable, culpable, de su cautiverio.

"—Pues si yo, el Señor y el Maestro, os he lavado los pies; vosotros también debéis lavaros los pies unos a otros. (Juan XII, versículo 14.) Medita, mujer, la lección que se encierra en estas palabras de Jesús. ¿Te das cuenta de las obligaciones que impone...? ¿El por qué de este subrayado, que hace el Divino Cordero...?"

Herminia, sostiene el libro doblado, a la altura de los ojos. Está sentada entre las otras mujeres, -cinco o seis-, que se reparten en la amplitud de la Sala. Lee, con voz pausada. Y hace cesuras, después de cada párrafo.

—Hay una falsa humildad. Es la humildad...

No ve bien, pues para lograr el clima propicio, han dejado la habitación casi a oscuras.

—Tula... ¿Quieres abrir un poco más esa contra...?

La hermana de Rosa estaba sentada en la primera fila de sillas, junto a la ventana. Apenas tuvo que levantarse para mover las maderas. Y entonces se vio la pared froneta, de ladrillo. Y el solo, ya sin fuerzas daba en las zonas altas del muro. E intentaba reflejos en la hojadelata del canalón.

—... Hay una falsa humildad. Es la humildad de las palabras y de los gestos. Es la humildad que mendiga una alabanza, y un aplauso. Analiza tu humildad, mujer. Ha sido así, hasta ahora, por mala ventura...

Se distinguen mejor las figuras femeninas. En actitudes recogidas. Dejando entre sí hileras de sillas vacías. Detrás de Tula, está una chica, menudita y con gafas, que toma apuntes en un bloc.

—Es una lección difícil. Es verdad. Un ejemplo que resulta muy penoso de imitar. Es cierto...

Amalita, imperceptiblemente, estira las piernas. Luego recompone la postura: Un brazo sobre los muslos, con la mano desmadejada, oscilando a un lado. El otro brazo, doblando sobre el pecho, sujetando la cabeza entre la rejilla de los dedos:

—... El Señor, Jesús, está lavando los pies a sus apóstoles... Y dice, taxativamente, que nosotros hemos de hacer lo mismo...

Herminia, dejó de leer. Traga saliva, y pregunta:

—¿No os parece un poco árido...? Quizá el tema no sea muy propio... No sé...

Pasaban las hojas, buscando la "meditación" idónea.

... Y hay que sacar el mayor provecho...

—Levantó la cabeza, sonriendo—.

¿No creéis...?

Tula, estaba abstraída. Se apretaba con dos dedos a los lados del entrecejo. Y tenía los ojos cerrados. Abrió los párpados:

—¿Decías...?

Pero enseguida, cayó en la cuenta. Las mujeres aprovechan la pausa: Una, se restriega contre el respaldo. Otra, raspa la garganta. Casi tose. La que está detrás de Tula, arranca la hoja del bloc. Hace una bolita y tira al suelo.

—Esta puede servir... ¿A ver...?

—Dijo Herminia—. Y reanudó la lectura:

... "Juan recostado sobre el pecho de Cristo... El, entonces, recostándose sobre el pecho de Jesús... (Juan XIII, versículo 25.) ... Pedro, no se atreve preguntar directamente a Jesucristo el nombre del apóstol traidor, e invita a Juan a que lo haga. Juan estaba sentado junto a Jesús. Y esta proximidad, le facilita el cometido. Pero hay otra razón: Su especial intimidad con Jesús, que le da una mayor confianza para hacerle la pregunta..."

Fuera, en el pasillo, una conversación lejana, unos pasos, quizá una risa.

—"... Juan acepta el encargo. Se acerca más a Jesucristo, hasta recostarse amorosamente en su corazón. El detalle no puede ser más tierno y evocador. La figura de Juan, en esta escena, aparece ante nuestros ojos nimbada de luz celestial. Dichoso él, que mereció percibir los latidos del corazón del Maestro... ¿No es verdad, mujer, que al contemplar al discípulo amado, recostado sobre el pecho de Jesús, sentimos como envidia de tanta dicha, y de tanta felicidad...?"

Una muchacha, salió de su recogimiento. Y yendo hasta el pequeño estrado, donde había una mesa y unas sillas vacías, se hincó de rodillas.

Y la tarima crujió.

—"... Jesucristo no le rechaza. Ni nos rechaza a nosotros cuando nos acercamos. Aún más: El nos invita, y nos atrae con una dulce violencia. También tu, joven, puedes ser amiga de Jesús. Como Juan puedes acercarte a él, y puedes merecer sus más íntimas delicadezas."

Amalita, retorció el hilo de un botón, que casi tenía desprendido.

—"... Quieres darle tu consuelo... ¿Estás dispuesta a aceptar los sacrificios que esta amistad te exija...? ¿Quieres compartir su intimidad...?"

Amalita arrancó el botón. Y lo guardó en el bolso del vestido. Una del fondo, tosió. Tres veces.

—"Quem diligebat Iesus?"—¿A quién amaba Jesús...? San Gregorio Niseno, nos da la razón de esta preferencia: —"Le amaba Jesús, —escribe—, porque la especial prerrogativa de su castidad, le hacía digno de un mayor y más amplio amor. De entre todos los apóstoles, es Juan el único que permanecerá virgen hasta la muerte. ¿Sería extraño que el Señor le distinga con una especial preferencia, y con un particular amor...?"

Nadie se movió en la pausa. Ni hubo ruido alguno.

—"...Jesucristo es el Cordero Divino, que se apacienta entre lirios y azucenas. Que tiene sus complacencias en los corazones puros, y en las almas castas. Por eso, como dice San Juan en el Apocalipsis, las vírgenes seguirán al cordero por todas partes, a donde quiera que vaya. Son como el cortejo y la corte de honor de ese Cordero Inmaculado..."

Tula se agachó. Conservaba una mano sobre los ojos, con la otra, se puso a acariciar un tobillo.

—"... ¿Quién, pues, con más derecho que Juan el discípulo virgen, para ser admitido a la dulce confidencia, por parte del Hijo de Dios, y al conocimiento de sus más íntimos secretos...?"

Ahora, se oía la uña rascar sobre la media. Fuera, caía la tarde. Y la luz llegaba más tenue.

—"... ¿Podría darle Jesucristo prueba más fehaciente, y más consoladora a su amor?..."

Tula se dio cuenta de la vacilación de su amiga. Corrió un poco la cara con que cubría el rostro. Y dejó un ojo al descubierto. Vio como Herminia giraba el cuerpo, buscando la luz. Entonces con la mano libre, abrió del todo la contraventana.

... Gracias.

Dijo la otra. Y siguió:

"... Si quieres merecer, joven, esta inefable confianza, has de parecerte "a quien amaba Jesús" en la limpieza de tu alma. Renunciar, no tan sólo a los placeres ilícitos de la carne, sino todo aquello que podría ser una sombra en la blancura de tu alma..."

La hermana de Rosa, había visto unos hilillos blancos sobre el negro de la falda. Y se los sacudía."



Justamente lo contrario que sucede en la secuencia de la despedida de soltera, que a pesar de querer ser una crítica, una caricatura, del infantilismo al que habían relegado a las mujeres durante el franquismo, se convierte en todo lo contrario, en una entrañable demostración de que mantienen intacta la capacidad de diversión de cuando eran niñas. Una reivindicación de la diversión sana, sencilla, sin grandes espectáculos ni maldades. La constatación de que las mujeres para divertirse se bastan y se sobran solas, que no necesitan la presencia, la arrogancia, de los hombres. No se puede decir lo mismo de los hombres que salen en la película, permanentemente aburridos, tristes, que solo saben ahogar su tedio, su pachorra, su indolencia, en el Casino, o mojando el churro. Entre Tula, Amalia y Herminia, hay verdadera amistad, compañerismo, fraternidad, humanidad. En cambio la relación de Ramiro con Emilio es tan aséptica, fría, distante, como el tónico que se toman. No hay ni un solo segundo de la película en el que Tula no esté haciendo algo, generalmente por, para, los demás (plancha, friega, cocina, cose, hace las camas, hace de enfermera, quita la mesa, etc). En cambio los hombres deambulan por ella paseando su egoísmo, su flojera. Los hombres en “La tía Tula” siempre están en medio, son un estorbo, permanentemente al acecho, rondando, como moscas, como hienas. Incapaces de ayudar en nada, sólo generando problemas, conflictos, incluido el párroco, que en el confesionario explicita su machismo de la manera más atroz. La mujer como simple remedio, remedo, descargo, como barragana, criada, de su propia casa, de puertas adentro. Escena que por supuesto no cortó la censura, ya que el machismo, la misoginia, nunca han sido susceptibles de condena, de reprobación, de escarnio público, por ninguna religión ni Régimen totalitario. Hasta hace muy poco, tampoco en los países democráticos, laicos.

La secuencia como se puede ver tiene su miga, pero contribuye más a dispersar la trama que a centrarla. Otorga demasiada importancia a las actividades externas que realiza Tula con sus amigas, hubiera desequilibrado la película. La secuencia de la despedida de soltera hubiera perdido parte de su potencia, de su intensidad, de su magia, si antes existiera ésta. Como contrapunto ya existía la breve secuencia del reencuentro de las amigas del principio, la del famoso: “¡No seáis ñoñas!”, del párroco. No hace falta saturar, los secundarios tienen que ser eso, secundarios, aunque en la genial despedida de soltera (equiparable a la increíble secuencia del baile en el Casino, de la serie “Entre visillos” firmada por el propio Picazo) se merienden a Tula, casi resulta invisible. Dicho lo cual, pagaría dinero por ver esta secuencia, de ver a la gran Laly Soldevila actuando, haciendo el ganso, no se cansa uno nunca, es imposible.

En resumidas cuentas, que a pesar de la repugnante censura, la película conserva intactas sus cualidades cinematográficas. Incluso se puede considerar algunos cortes como acertados, y aunque, subjetivamente, se pueda sostener esta opinión con argumentos, como he tratado de hacer, en ningún caso se puede justificar, disculpar, un acto de censura. Nadie es quien para arrogarse a decidir por el director, que tiene incluso el derecho a equivocarse, a que el espectador pueda dar cuenta de esa equivocación. Algo que nos sustrae la censura, y que de no ser por la edición del guión de “La tía Tula”, y las declaraciones de Picazo, jamás hubiera podido juzgar, disfrutar, como espectador, que de todo se aprende, sobre todo de los errores. Subjetivamente hablando, claro está. Picazo opina exactamente lo contrario, que han mutilado sin remedio su película, y bien opinado está. La tragedia es que se destruyeron los negativos, así que no existe posibilidad alguna de rehacer el entuerto, sólo existen algunas fotos de rodaje de las secuencias censuradas, las que he incluido en el texto.



Miguel Picazo con su madre en el estreno

“Lo peor de la Censura no fue sólo el que existiese y nos asfixiase, sino su eternidad. Las películas que se hicieron en esos larguísimos cuarenta años nunca podrán recobrar su estructura original de imágenes y/o diálogos. Seguirán así, mutiladas y manipuladas, hasta el fin de los tiempos.” **Juan Antonio Bardem.**



-Frases de publicidad:



1- ¿Orgullo?... ¿Sacrificio?... ¿Despecho?...
¿Qué actitud ocultaba la actitud de Tula?

2- Una adaptación inteligente de una novela profundamente española.

3- La revelación de un Aurora Bautista distinta...
La consagración de un actor extraordinario: Carlos Estrada.

4- “Yo no soy el remedio de nadie”... Y con esta frase Tula cerró violentamente las
puertas de su felicidad.

5- Bajo el mismo techo, un hombre y una mujer se consumen en un amor que el orgullo
no deja subir a la superficie.

6- El drama de una mujer aún joven que no ha conocido el amor, y del hombre que
quiere despertar en ella este nuevo sentimiento.



Miguel Picazo en una pausa del rodaje

- 7- Indiferente hacia el amor, apasionada en su orgullo, una mujer se encierra en sí misma y niega el paso a la felicidad.
- 8- Nunca una película había profundizado tanto en el alma femenina.
- 9- Un homenaje del cine español a la memoria del genio de Unamuno.
- 10- Todo el universo humano palpitante y profundamente español de Unamuno en una película de resonancia universal.
- 11- ¿Había lugar para el amor en el corazón de Tula?
- 12- Una obra maestra de Unamuno convertida en pieza clave del nuevo cine español.
- 13- Una mujer para quien el amor era menos importante que su orgullo.
- 14- ¡Premiada y aclamada con entusiasmo en el Festival de San Sebastián!
- 15- Convirtió a sus sobrinos en sus propios hijos pero llegó a olvidar su condición de mujer.
- 16- Encerrada en su pequeño mundo, pendiente de su orgullo y dignidad, ¿sabrá Tula responder a la llamada del amor?
- 17- ¿Existen todavía mujeres como Tula? He aquí una pregunta a la que usted mismo deberá contestar.
- 18- ¿Puede ser pecado en una mujer el ansia de ser demasiado virtuosa?
- 19- Una película desgarrada y tierna como la confesión de una mujer.
- 20- Un inolvidable retrato de mujer.
- 21- Un rayo de implacable luz en el mundo misterioso del alma femenina.

36-“Julieta engaña a Romeo”

(1965) José María Zabalza



Hay películas que acumulan, arrastran, tal cantidad de malentendidos, de prejuicios, que es casi imposible que algún día alcancen el conocimiento, reconocimiento, que merecen. Para llegar a ella hay que vencer varias prevenciones, la primera el director, José María Zabalza. Otro ejemplo más de director español juzgado por la media global de su filmografía, como sucede con Rafael Gil, Lazaga, Luis María Delgado, Ozores, Forqué, Jess Franco, o Buñuel, entre muchos otros. La maldición de la productividad, de la irregularidad. En España para ser respetado como director, para poder llevar la etiqueta de culto, hay que arrastrar el estigma del malditismo, tener una obra muy reducida, y a ser posible, invisible. Erice con 40 películas no sería tomado en serio en España. El caso es que a Zabalza se le juzga, minusvalora, exclusivamente por sus peores películas, casualmente las más fáciles de ver, para resumir, todas las realizadas en color, que oscilan entre lo mediocre y lo infumable. Y en cambio las mejores, las excepcionales, por encima de todo “Entierro de un funcionario en primavera” y “Julieta engaña a Romeo”, no necesariamente en ese orden, hasta hace muy poco eran imposibles de localizar, y ahora que están disponibles, siguen siendo unas perfectas desconocidas, total, están dirigidas por Zabalza, el inventor del chorizo-western.

El segundo prejuicio, completamente insalvable para los cinéfilos cuadrículados, se llama Lina Morgan, una etiqueta sinónimo de comedia chusquera, de teatrillo de provincias, y que desde luego como actriz no la hace justicia. Primero porque en todas esas obras de teatro Lina Morgan hace un auténtico despliegue de facultades, de recursos, de gracia, y segundo, porque sus actuaciones no son de registro único, no son solo humoradas, también borda los papeles tragicómicos, como en “Julieta engaña a Romeo” y “Una pareja...distinta”, pudiendo compararse, sin miedo a exagerar, con Giulietta Masina.



(póster saca-cuartos de Cerezo que utiliza imágenes populares que no son de la película, y que resalta las dos caras mediáticas de la película dando a entender que son la Julieta y el Romeo del título, y nada que ver, son dos grandes secundarios)

Si se consiguen vencer estos dos escollos, más el probable de que por el título nos encontremos ante una estúpida comedia romántica costumbrista española, la sorpresa puede ser mayúscula. Porque si la extrañeza, la rareza, era más evidente, de superficie, en “Entierro de un funcionario en primavera”, aquí el humor negro, macabro, está inserto con total normalidad, naturalidad, como si de un chiste de Chumy Chúmez se tratase, de los buenos, de los que fusionan milagrosamente amor y muerte, de manera cotidiana.



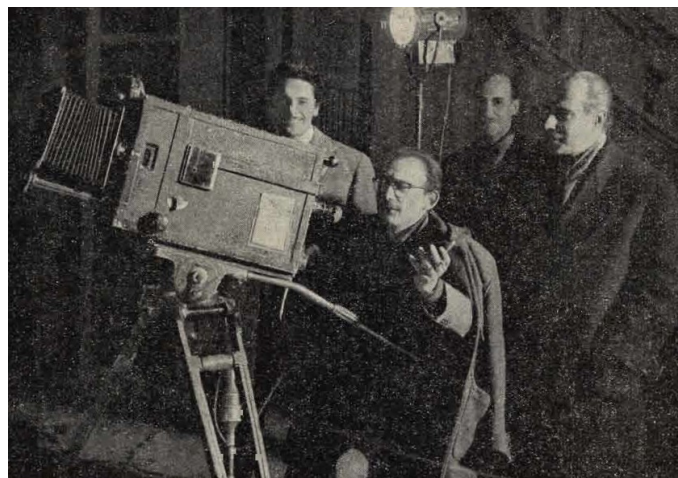
"Adiós, y no te digo nada."

P.D: “Entierro de un funcionario en primavera”
(1958) José María Zabalza



El eslabón perdido, junto con la maldita “Manicomio”, que anticipa, justifica, “El cochecito”, “El verdugo”, “Corral de muertos” (también la surrealista “La garbanza negra que en paz descanse”). Una grotesca, tosca, amateur, sátira sobre la muerte, contra el matrimonio, llena de mala ostia, de bilis. La “Prima comunione” (Blasetti) del cine español. Mihura + De la Serna + Valle Inclán + Jarry + Ionesco, cine mudo sonoro, cine del absurdo.

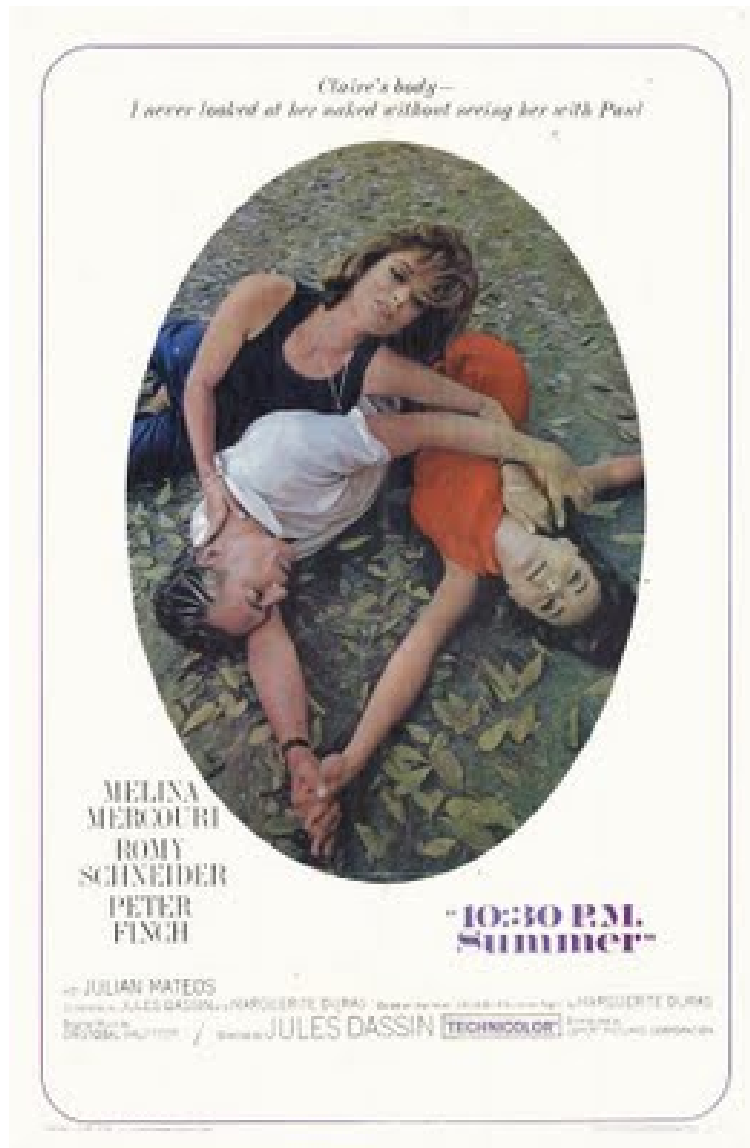
“La productora no tiene nada que agradecer a las embajadas de China y Afganistán ya que no han intervenido para nada en la realización de la misma.”



Zabalza durante el rodaje

37-“10:30 P.M. Summer”

(Las 10:30 de una noche de verano) (1966) Jules Dassin

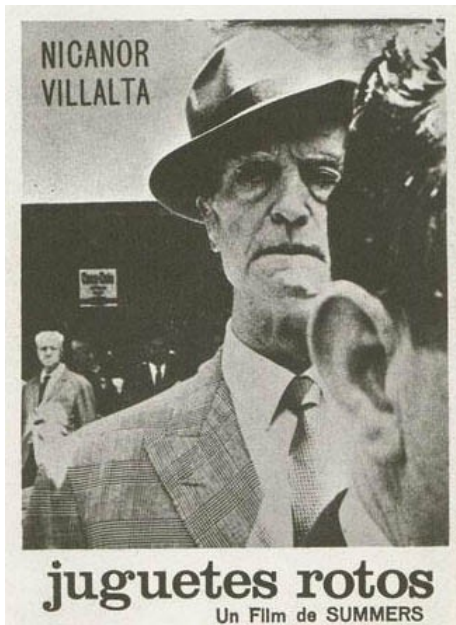


Una película francesa de Chabrol dentro de un cuadro de Solana. Marguerite Duras jugando a ser Lorca, dejándose llevar. Sacando a la luz la española irracional que siempre llevó dentro. Su “Moderato Cantabile” a ritmo de stacatto. La España más sórdida jamás mostrada en una ficción, con picoletos patibularios y Pegasos incluidos. Antonioni y Rossellini sin frenos culturales, ni educación. La película más arrebatada, desvergonzada, de Jules Dassin, su Opus almodovariano. El guión más goyesco de Duras, que lejos de condenar, juzgar, la impulsividad, impetuosidad, de los españoles, se identifica hasta perder el oremus. Consiguiendo lo que reclamaba Unamuno, españolizar Europa, Francia, desde dentro, todo el equipo de la película es español. Devolviendo la grandeza, la prestancia, al paisaje castellano, segoviano, sin caer en el paisajismo, en el turismo. Por supuesto nunca llegó a estrenarse en España, es demasiado española para eso.

38-“Juguetes rotos” (1966) Manuel Summers



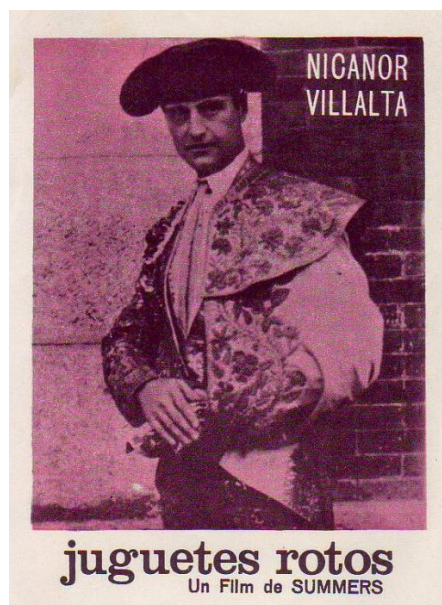
Película de culto, desgraciadamente bastante desconocida. A mayores la obra maestra de Summers, director a reivindicar sobre todo por sus primeras películas, las de los años 60: "Del rosa al amarillo", "La niña de luto", "El juego de la oca", las ochenteras "Ángeles gordos" y "Me hace falta un bigote", y ésta, que está como mínimo a la altura de "El desencanto", "Queridísimos verdugos" y "Función de noche", en mi opinión por encima. Es mucho más honesta, emocionante, formalmente perfecta. El declive tratado con ternura, con respeto.



El origen es conocido, Manuel Summers, fascinado por el genial, seminal, documental italiano “Mondocane” (Este perro mundo) (1963) de Gualterio Jacopetti, decide hacer una versión española centrándose en algunos de sus ídolos, caídos, sobre todo Gorostiza, el origen sentimental del proyecto. O dicho de otro modo, testimoniar el reverso del éxito, de la fama, la vejez, la decrepitud, la cara oculta de la luna. Una cara que por supuesto nadie quiere ver, de ahí que cada vez que veamos a un mito, generalmente cinematográfico, años después de su principal éxito, lo primero que soltemos con cierta extrañeza es, ¡qué mayor está!, o pensé que ya estaba muerto. Los mitos, las leyendas, son ficciones, irreales, eternas, y su encarnadura mortal, degradable, tiene que ser ocultada. Sin esta cruz, el invento de la alegría de vivir, de la vida es maravillosa, el invento del consumismo como si no hubiera un mañana, se echaría por tierra, algo que el cine industrial, el capitalismo, no están dispuestos a consentir. La película como era de esperar, se estrelló estrepitosamente en taquilla, como todas las grandes películas de Manuel Summers, el director más injustamente maltratado de la historia del cine español, y se tuvo que conformar con la pedrea, con el chocolate del loro, el Premio Especial del Jurado de la Seminci, cuando todavía era semana religiosa, cuando todavía le interesaba el cine, y el Tercer Premio del Sindicato del Espectáculo. Por supuesto la película fue mutilada por la censura, la tajó en treinta y seis metros y catorce centímetros, un minuto y diecinueve segundos, casi nada. Lo curioso del asunto es que el término acuñado por Summers y Tico Medina, Juguetes rotos, cuajó en el imaginario, en el lenguaje, popular.



Summers en ningún momento se ríe de sus protagonistas aunque las situaciones sean risibles, incluso humillantes, hay un cariño, una ternura, un respeto, un deseo de hacerles felices, de cumplir sus sueños, a veces ridículos. Summers ejerce de genio de la lámpara, de hada madrina, les da una segunda oportunidad, incluso una primera, como al Gran Gilbert, que no se podría definir como juguete roto ya que ese Gran solo está, ha estado siempre, en su cabeza. Summers logra la confianza de sus retratados consiguiendo que no parezcan entrevistas sino charlas de café entre amigos, a lo que hay que sumar una riqueza observacional, formal, impresionante. La cámara está en cada momento donde tiene que estar, captando las reacciones del público, y a los protagonistas, sin agobiarlos. Emocionante como el boxeador sonado Uzcudun comenta en off las imágenes de su legendario combate. Ver al boxeador Vallespín, ahora conserje de colegio, fingir peleas con los niños. Summers maneja las imágenes de archivo, las fotografías, los testimonios sonoros, los textos, con gran brillantez, soltura. El montaje es preciso, fluido, dinámico, nunca se demora en insignificancias, nunca cae en el morbo, en el esteticismo gratuito. Detrás no podía estar otro que el genial Pedro del Rey (“La tía Tula”), el montador más esencial, elíptico, de la historia del cine español. Magistral su utilización de la voz en off, del montaje alterno, del montaje como comentario crítico, irónico. “Juguetes rotos” es un despliegue de talento, de pasión, de libertad, cinematográficas, del primer al último segundo. Un ejemplo de honestidad creativa que por supuesto nadie ha seguido, perpetuado.



Para ilustrar este irreversible descenso a los infiernos, todo lo que sube baja y además engancha, que diría el cachondo de Nacho Cano, Summers utiliza como mediadores a los cinco colectivos profesionales más representativos, populares, de la época: toreros, Nicanor Villalta, Pacorro, Eduardo López, boxeadores, Paulino Uzcudun, Luis Vellespín, Hilario Martínez, Eusebio Librero, Ricardo Alís, un cantante, el Gran Gilbert, un futbolista, Gorostiza, y una actriz, Marina Torres. Algo impensable en la actualidad, en la que toreros y boxeadores han pasado a ocupar un lugar insignificante, residual, en la memoria colectiva española. Su puesto tendría que ser ocupado por alguna vieja gloria televisiva, por ejemplo Pancho de “Verano azul”, o en su defecto, por algún viejo concursante de las primeras ediciones del “Gran Hermano”. El segmento más emocionante, más sentido, en el que menos distancia hay, es el dedicado al futbolista Gorostiza, la bala roja, ídolo de la infancia de Summers, un tipo íntegro, lúcido, fatalista, hasta las últimas consecuencias, al que Summers le devuelve la sonrisa. Cada segmento tiene su propio ritmo, se adecua a lo tratado, el que más temple, cuajo, tiene, es el dedicado al toreo. Sublime como el torero Pacorro se oculta tras un abanico para disimular su emoción. La planta, la elegancia, dignidad, de Nicanor Villalta, toreando el último toro de su vida, fusionando imágenes del pasado y del presente, ante una plaza vacía. Imborrable el plano detalle en el que se lava las manos después de realizar la faena. Última faena que también pudo ser la de Summers, porque espoleado por el que creía que iba a ser un éxito económico asegurado, “El juego de la oca”, que va a ser que no, invirtió todo su dinero, y el que no tenía, en la realización de “Juguetes rotos”. Para poder recuperarlo tuvo que trabajar a destajo durante años haciendo chistes y vendiendo guiones de medio pelo, que tan mala fama le acarrearón, le acarrearán, y que han sepultado el resto, sus películas más personales, geniales, “Del rosa al amarillo”, “Juguetes rotos”, “Ángeles gordos” y “Me hace falta un bigote”.

“Al público no le gusta que le hagan ver la verdad amarga y desnuda, aunque se revista de humor. Yo conocía a boxeadores viejos, a artistas en la miseria. Me sentía en deuda con ellos y quise hacer algo en su favor. Luego ellos mismos me lo reprocharon. Yo perdí dinero y además lo hice perder a otros. Durante un tiempo esto me costó caro; porque un fracaso no te lo perdona nadie. Nada cuenta lo que hayas hecho antes. Todos miran lo último que te ha pasado.” **Manuel Summers**

MANUEL SUMMERS, la ternura del cabrón



El nombre de Manuel Summers no le dirá nada a los nacidos de los 80 en adelante, salvo que sus madres fueran, sean, fanáticas de los Hombres G. Digo madres y no padres porque los Hombres G siempre fueron, son, un grupo de chicas, como Modestia Aparte y tantos otros. Su etapa de esplendor, hablo de los Hombres G, me pilló en plena adolescencia y reconozco que nunca me hicieron demasiada gracia, era uno de los millones de niños y adolescentes que ridiculizaban sus profundas letras y les calificaba como pijos, teniendo en cuenta que era un barriobajero ese calificativo englobaba al 95% de la humanidad. De hecho mi grupo favorito de la época era Los Toreros Muertos, que entre sus festivas canciones incluían varias parodias descaradas, la más evidente, “Los niños de colores”. Summers para nuestra generación era sinónimo de David Summers, el cantante, por decir algo, de Hombres G, no el director de cine, salvo para los niños cinéfilos que tuvimos la ocasión de ver con diez añitos “La Biblia en pasta” (1984) en cines, supongo que por error u omisión de los padres ya que la película de infantil no tenía absolutamente nada. Lo curioso es que se me quedó grabado el anuncio de una supuesta segunda parte al principio de la película, “La Biblia en verso”, que va a ser que no. Mi segundo recuerdo asociado a Manuel Summers es las emisiones por televisión de la trilogía TO ER MUNDO, una sucesión de gags con cámara oculta, precursores de “¡Inocente, Inocente!”, que en la actualidad, junto con “El sexo ataca”, se podrían definir como cine antropológico, sociológico, o zoológico, ya que son la mejor manera de comprender la España de la Transición, y las huellas que dejó la dictadura en los españolitos, sobre todo el miedo insuperable, atávico, a la autoridad.

“(Mis películas) se diferencian en su sencillez. Yo creo que es demasiado cerebral el cine que hacen los demás de mi generación. Por eso, muchas veces, no llegan al público. Rebuscan demasiado en la gramática del cine. Mueven la cámara, la llevan de aquí allá, toman planos retorciendo la cámara... Pero nosotros no vemos las cosas así. Nuestra visión del mundo es más lineal y simple. Yo intento hacer un cine antibarroco, despojado de todo lo accesorio. Creo que es difícil hacerlo. Lo difícil en el dibujo es llegar a plasmar imágenes con un simple trazo. La simplicidad de Picasso es tremenda, y, sin embargo, sus figuras son reales. Yo quiero huir de lo rebuscado. Hay directores que piensan la película plano a plano, rizan el rizo en cada detalle... Al unir esos trozos, la película no va. Yo intento distraer al espectador, no aburrirle. El cine es, por esencia, un arte de masas. Realmente, me gusta hacer un cine que guste también al público. Me gusta contar las cosas con humor, porque es la forma de llegar más a la gente... Y es la forma más difícil. La gente no ríe porque sí; hay que forzarla a reír.”

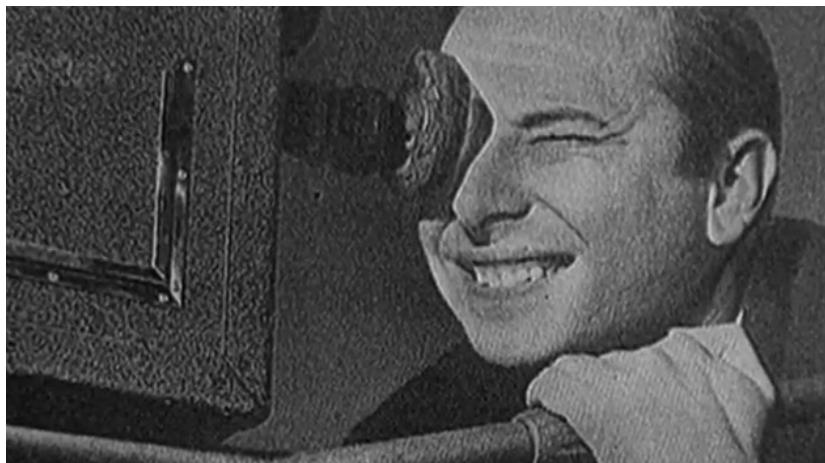
Manuel Summers



Y para de contar, para los cinéfilos españoles menores de 60 años Summers no existe, no es nadie, se mete dentro del batiburrillo informe denominado cine del franquismo, o en su mediocre subsección la tercera vía, con la que poco tenía que ver. La crítica española de los años 70, 80 y 90, estaba fuertemente ideologizada, aunque solo fuera de boquilla, de puertas afuera, y la posibilidad de juzgar, reivindicar, a los directores españoles únicamente por sus películas, por el cine, por el lenguaje, era algo que no se contemplaba, todos los directores que realizaron su carrera durante el franquismo eran sospechosos de colaboracionistas, de beneficiados por el régimen, como si hubiera existido realmente una resistencia seria, y aunque sus películas fueran masacradas sistemáticamente por la censura. De ese injusto, maniqueo, juicio global, solo se salvaron Bardem y Berlanga (“El verdugo”, “Plácido”), que están lejos de ser los mejores directores de la época, sobre todo Bardem, que está a años luz, por supuesto no incluyo la genial “Calle Mayor”. El nostálgico Summers pasó de ser considerado un director rojillo en plena dictadura a director de derechas en democracia, una paradoja que viendo su filmografía completa es imposible de sostener por ningún lado. Las películas de Summers podrán ser muchas cosas pero desde luego lo que no son es complacientes, reaccionarias, o simples panfletos políticos. Summers es de los pocos directores libres, únicos, de la historia del cine español, alguien idéntico a sí mismo hasta la estupidez, para bien y para mal, con un universo claramente reconocible, profundamente personal. Las películas de Summers son películas de Summers, sólo remiten a sí mismas, a sí mismo, no es un director cinéfilo-crítico que construye sus películas con materiales de derribo, ajenos. La mezcla inimitable de ternura, de inocencia, con mala ostia, es la marca de agua del arriesgado Manuel Summers, un director a contracorriente que hizo siempre lo que quiso sin medias tintas, sin miedo al ridículo, apostando en cada película a todo o nada. Una libertad, originalidad, absoluta, digna de un niño inconsciente, suicida, que ha sido premiada con el olvido, con el ninguneo crítico, el único poder, efectivo, de los mediocres, en el pecado llevan la penitencia, pobres.

“Lo que más me importa a la hora de hacer una película es que sea original. Es decir, realizar una película que no se haya hecho y tocar un tema que no se haya tocado.”

Manuel Summers



Películas favoritas de Manuel Summers:

- “Milagro en Milán” De Sica
- “Canciones para después de una guerra” Patino
- “El compromiso” Kazan
- “Mondo Cane” Jacopetti
- “Juegos prohibidos” Clement
- “La chica con maleta” Zurlini
- “Divorcio a la italiana” Germi
- “Gritos y susurros” Bergman

Y por encima de todos, Charles Chaplin: *“Me gusta Charlot porque en los momentos más cómicos ponía un toque de ternura y conseguía que los espectadores lo pasasen muy bien y al mismo tiempo se emocionasen.”*





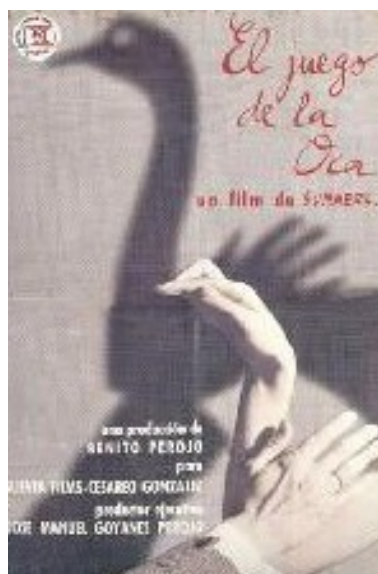
Las 25 películas de su vida:

- 1933. *Sopa de ganso*
- 1935. *Sombrero de copa*
- 1939. *Medianoche*
- 1940. *El bazar de las sorpresas*
- 1942. *Casablanca*
- 1945. *Las campanas de Santa María*
- 1946. *Breve encuentro*
- 1948. *Las zapatillas rojas*
- 1949. *Un día en Nueva York*
- El tercer hombre*
- 1950. *Milagro en Milán*
- El río*
- 1952. *El hombre tranquilo*
- Los ojos dejan huella*
- 1955. *Historias de la radio*
- 1956. *Calabuch*
- 1959. *Con faldas y a lo loco*
- 1960. *El apartamento*
- 1961. *La chica con la maleta*
- 1962. *Crónica familiar*
- El hombre que mató a Liberty Valance*
- 1972/74. *El Padrino I y II*
- 1979. *Manhattan*
- 1982. *Volver a empezar*
- 1988. *Un pez llamado Wanda*

P.D: “El juego de la oca”
(1965) Manuel Summers



Truffaut + Godard + Rossellini + Rohmer + Flamenco + Porrón + Vaquillas + 600=
“El juego de la oca”.





De Manuel Summers, el director con más talento, el más moderno, el más valiente, el más libre, el menos serio, de la historia del cine español, para su desgracia nació en el país equivocado, si hubiera nacido en Francia a estas alturas le estarían estudiando hasta en la Sorbona, y sería admirado, envidiado, en España.

Su pecado ser un adelantado a su tiempo, el único director no machista de su generación, el único en ocuparse de forma honesta, sin utilizarlos, desde el cariño, desde la ternura, desde el respeto, desde la comprensión, de los grandes olvidados del cine español, las mujeres, los ancianos, los adolescentes, los niños, y los juguetes rotos.

Si los guiones de las películas de la nouvelle vague hubieran sido escritos a medias con una mujer, como “El juego de la oca”, Pilar Miró, no serían únicamente forma, puro envoltorio, por muy bonito que éste sea, algún día se le hará justicia a Manuel Summers, aunque lo dudo mucho, España, el mundo, se lo pierden, allá ellos.

“Mis películas se diferencian por su sencillez. Yo creo que es demasiado cerebral el cine que hacen los demás de mi generación. Por eso, muchas veces, no llegan al público. Rebuscan demasiado en la gramática del cine. Mueven la cámara, la llevan de aquí allá, toman planos retorciendo la cámara... Pero nosotros no vemos las cosas así. Nuestra visión del mundo es más lineal y simple. Yo intento hacer un cine antibarroco, despojado de todo lo accesorio. Creo que es difícil hacerlo. Lo difícil en el dibujo es llegar a plasmar imágenes con un simple trazo. La simplicidad de Picasso es tremenda, y, sin embargo, sus figuras son reales. Yo quiero huir de lo rebuscado. Hay directores que piensan la película plano a plano, rizan el rizo en cada detalle... Al unir esos trozos, la película no va.” **Manuel Summers**

39-“Los ángeles exterminados”

(1968) Michel Mitrani (y José Bergamín)



No deja de ser significativo que la película más kamikaze, española con mayúsculas, de la historia del cine español, la haya perpetrado un francés (nacido en Bulgaria), Michel Mitrani, para la televisión francesa (casi todo el equipo técnico es francés, y el elenco de actores español, la mitad residentes en España como Francisco Rabal, María Cuadra o Mario Moreno, y la otra mitad “niños de la guerra” que desarrollaron casi toda su carrera en Francia, como José María Flotats, Paloma Matta, muy popular por la serie “Belle et Sebastien” (1965) y Adelaida Blázquez, posteriormente escritora en francés), eso sí, escoltado por José Bergamín, el miembro de la Generación del 27 con menos talento, o menos suerte, que en el fondo viene a ser lo mismo. La idea es sencilla, suicida, tratar de hacer una película con una selección de textos de la historia de la literatura española, hecha por el exiliado Bergamín, y que la cosa no resulte un simple corta-pegas, un teatrillo de provincias. Y a fe que lo consigue, que diría un castellano viejo. Porque lejos de resultar un gazpacho sin orden ni concierto, la cosa funciona, la suma es mayor que las partes, tiene espalda, columna vertebral (el hilo conductor, el nexo de unión, no podía ser otro que el Lazarillo de Tormes, el español al cubo, Don Quijote no deja de ser un crítico, un diletante), sana irreverencia, desmitificación, y humor, mucho humor, algo profundamente español. Los franceses son incapaces de cuestionar a sus clásicos, de reírse de ellos, para los españoles despreciar lo valioso es una religión, una forma de estar en el mundo sin el sobrepeso castrante de la tradición, de la autoritas. Como no podía ser de otro modo la película empieza con un entierro, con la muerte, la gran pasión de los españoles, a la par que el sexo, la comida y la bebida. El español es hedonista, materialista, porque no hay un minuto de su vida en el que no tenga presente la muerte, lo efímero de su paso por este valle de lágrimas. Somos muertos de permiso, en excedencia, y el que no lo quiera ver, asumir, al que le dé yuyu, cosica, que se haga protestante. El discurso sobre la muerte del torero Dominguín es absolutamente sublime.



Bergamín, con la brillantez, precisión formal, experimental, de Mitrani, extraen el tuétano de la esencia de lo español, de su idiosincrasia apasionada, arrebatada. Trazan un itinerario cultural, histórico, un imaginario colectivo, que acaba siendo un strip-tease espiritual, individual, una sopa de ajo con más ajo que pan. El Siglo de Oro encara la modernidad, la posmodernidad, con la santa pachorra, libertad, de un juglar medieval. “El séptimo sello” (1957), “El manantial de la doncella” (1960), versión castiza, es decir, con más chicha, canne, que pescado de cuaresma. Si “Cómicos” (1954), “El viaje a ninguna parte” (1986) o “Lejos de los árboles” (1963-71) os parecieron profundamente decepcionantes, aquí tenéis el antídoto, el talismán. El “Tríptico Elemental de España” (1955-61) de Val del Omar (más Patino, más Berzosa, que colabora en la película, más “El fantasma de la libertad” (1974), cambiando libertad por muerte) para todos los públicos, para calenturientos hispanistas de corrala. La vida como juego, como actuación, el cine como la gran comedia del mundo. “La barraca” de Lorca (la voz del narrador, locutor de Radio París, es de Julián Antonio Ramírez, que fue miembro de “La Barraca”) pasada por el tamiz de Santa Teresa de Jesús. Una elegía a la muerte desde el amor, correspondido en el más allá. En España se estrenó en la Filmoteca en 1983, vamos que no es invisible para los españoles, es lo siguiente. El título (en principio estaba previsto que en España se estrenara como “El Greco”) puede parecer una simple parodia, variación, de la película de Buñuel “El ángel exterminador” (1962), pero en este caso la gallina fue antes que el huevo, fue Bergamín el que regaló el título a Buñuel, así que es una reinterpretación irónica de su propia creación.



“Me gusta el fuego y la ceniza, me gusta el humo. Me gusta el fuego cuando se vuelve ceniza. Cuando se disfraza el humo. Humo de sombra que se deshace en las nubes. Alas en llamas del ángel, arder. Alas de ángel exterminado.” **José Bergamín**

P.D: No fue la única colaboración entre Mitrani y Bergamín, en 1971 volvieron a hacer otra película juntos para la televisión francesa, “Reportaje sobre un esqueleto, o máscaras y bergamascos”, esta vez centrada completamente en la figura de Bergamín, que incluso actúa, aunque el resultado es mucho más mediocre, es demasiado francesa, pretenciosa.

REPORTAGE SUR UN SQUELETTE

— ou —

MASQUES ET BERGAMASCOS

Textes et paroles de José Bergamín
Traduction de Florence Delay
Scénario et réalisation de Michel Mitrani

Avec la participation de :
José-Luis de Villalonga
le duc de Ségovie, Adélaïde Blasquez.

Don Juan	Robert ETCHEVERRY
Don Quichotte	Maurice GARREL
Arlequin n° 1	Pierre ARDITI
Arlequin n° 2	Maurice BÉNICHOU
Le monsieur	René CLERMONT
Zapaquilda	Francine RACETTE
Malvillos	Jean LESCOT
L'oiseau	Sarah PARDO
Micifuz	Frank ESTANGE
Arlequin Mironi	Gilles GUILLOT
Le diable	Daniel EMILFORK
La tête	Bernard GARNIER
Le barbier	Paul LE PERSON
Medée	Judith MAGRE
Jason	Georges AMINEL
La nourrice	Mires VINCENT

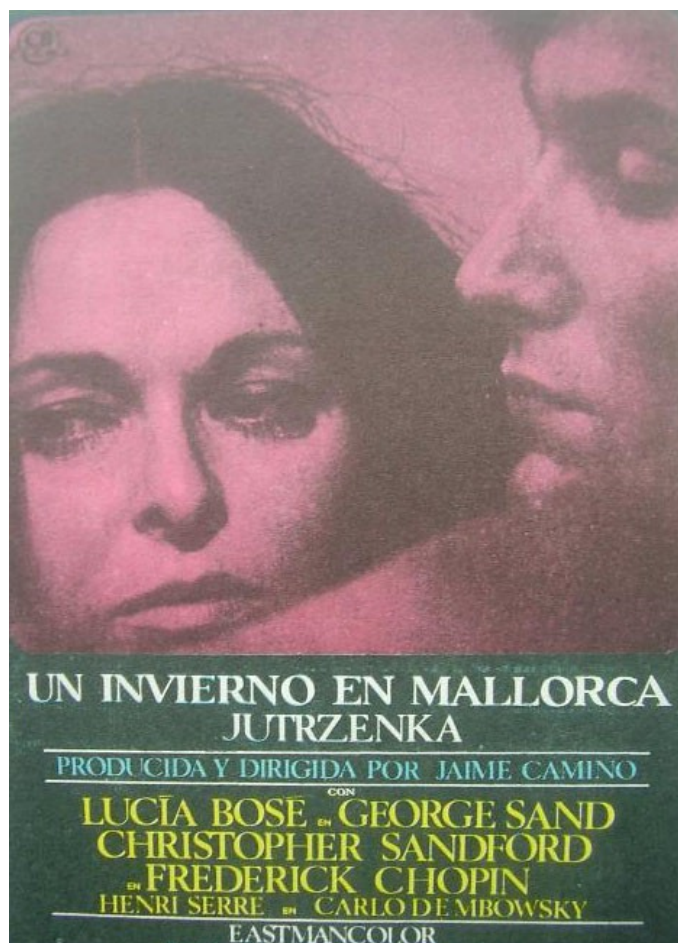
L'ARGUMENT
José Bergamín évolue ici dans une sorte de fantasmagorie dont il est le principal personnage. Des mascarades symboliques se déroulent dans des hôtels du Marais où l'on rencontre des personnages irréels — ceux des œuvres de Bergamín — et des personnages réels, amis de l'auteur.

L'AUTEUR
Philosophe et essayiste, José Bergamín naît à Madrid en 1895. Après avoir publié ses premiers textes en 1923 (« L'Etoile et la fusée »), il fonde en 1933 la revue « Cruz y Raya », qu'il dirige jusqu'en 1936. Il quitte l'Espagne à la fin de la guerre civile. Exilé à Mexico, puis à Caracas, à Montevideo, et enfin en France, il rentre en Espagne en 1958. Il publie alors un essai : « Lazare, Don Juan et Sigismond ». Ses prises de position politiques lui font à nouveau connaître l'exil en 1964. Il vit, depuis à Paris. Il est considéré comme un prosateur dont on peut dire qu'il a cultivé l'art d'écrire pour l'unique passion intellectuelle et culturelle. Critique adroit, il préfère à d'autres moyens d'expression l'aphorisme schématique. Il manie le paradoxe avec brio et, tel Unamuno, a ressuscité le jeu de mots.

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE : CHARLY GAETA
DÉCORS : GEORGES LEVY
COSTUMES ET MASQUES : D'APRÈS LES MAQUETTES DE LEONOR FINI
PAR : ROSTILAV DOBOUJINSKY
MUSIQUE DE : JEAN WIENER

40-“Un invierno en Mallorca”

(1969) Jaime Camino



Como se estropean los cuerpos con los años, y algunos directores. El Jaime Camino intimista de los años 60, no es el mismo que el político de los 70, y al de los 80 no le reconoce ni su padre. El de los 60, y en concreto el de "Un invierno en Mallorca", es un romántico byroniano, medurado, equilibrado, elegante, que nada tiene que envidiar al Truffaut de "Adela H" o "Las dos inglesas y el amor", y muy superior a las otras dos grandes películas románticas españolas: la literaria, pictórica, que no cinematográfica, "Remando al viento", de Gonzalo Suárez, y la acartonada, cuadriculada, "Viento de la isla", de Gormezano.

Lucía Bosé clava el papel de su vida, se redime de toda la morralla que tuvo que interpretar en su etapa española. Como curiosidad sale Quique San Francisco de niño, que aunque no era tan feo como en la actualidad, ya apuntaba maneras. La película es la historia de la apasionada relación entre George Sand y Chopin durante una estancia en Mallorca, una relación en la que las maniqueas fronteras entre los sexos se desdibujan del todo.

Otra sublime excepción del cine español de los 60, la época más fértil de la historia del cine español, la etapa más valiente, su década prodigiosa.

41-“Canciones para después de una guerra”

(1971) Basilio Martín Patino



¿Habría podido ser Patino director de cine de no haber sido un hijo de papá?

La respuesta es no. A pesar de serlo, tampoco lo ha sido. Patino es un gran montador, aunque gran parte del mérito es de las invenciones del montador José Luis Peláez (“Sor Angelina, virgen”, “Arrebato”), un gran manipulador de imágenes ajenas, incapaz de hacer cine con las propias. Sus películas de ficción son entre mediocres, y muy mediocres, si no saliera Salamanca en “Nueve cartas a Berta” y “Octavia”, serían infumables, como declaraciones de amor a Salamanca funcionan.

“Canciones para después de una guerra” es su canto de cine (no incluyo “Queridísimos verdugos”, el mérito es de los verdugos, no de él), su “Historia(s) del cine” de Godard con muchos años de antelación, infinitamente menos pretenciosa, bastante mejor. En ambas la música ocupa un lugar destacado, en Godard con efectos puramente ornamentales, onanistas, para enfatizar las imágenes, y en Patino como contrapunto. En esta faceta tanto Godard como Patino están a años luz, por debajo, de Pelechian, lo que no quita para que “Canciones para después de una guerra” sea el mejor documental de creación que se ha hecho nunca en España. Campo en el que Patino fue un auténtico pionero, sin ninguna continuidad. Lo único que se le puede reprochar es su pose de rebelde sin causa, es muy fácil ser rebelde cuando se tienen las espaldas bien cubiertas, a lo mejor sin casco hubiera hecho ñoñerías a lo Garci, otro revolucionario de cubata y puro. Desde luego hay que ver que rencorosos somos los pobres.

P.D: “Queridísimos verdugos”

(1973) Basilio Martín Patino



España perdió parte de su esencia el día que se prohibió el garrote vil, sin el aliciente de una muerte pública, y violenta, el asesino deportivo, artístico, perdió todo su interés. Lo mismo ha pasado con el sexo, eliminado su componente pecaminoso, condenatorio, ha quedado reducido a una necesidad fisiológica más, y de las más prescindibles. En la actualidad no se podría hacer un documental como éste, ya no existen personas interesantes, los asesinos, los verdugos, son grises políticos, empresarios, banqueros, sin imaginación, ni grandeza en su maldad. Son tan vulgares, que sus vidas no darían ni para un corto, corto. Ese contacto directo con la muerte, casi comunión, se ha perdido para siempre, y con ella, el arte bruto, el gran arte español. Que Patino es de los mejores documentalistas que ha dado este país, es una evidencia que va creciendo con los años, ni tiene discípulos, ni se les espera. Que en la ficción pura y dura no está a la altura, también, como le pasa a Akerman, a Wiseman o a Lorenzo Soler. Hay toreros de repertorio amplio, y toreros especialistas, Patino es de los segundos. Un director que controla una sola suerte, y la ejecuta con maestría. Su duende es mezclar Historia con historia, imágenes de archivo con imágenes en crudo, sonido directo con música.

Y sí “Canciones para después de una guerra”, y “El verdugo” de Berlanga, son superiores, o mejores, que “Queridísimos verdugos”, es porque le falta contrapunto, equilibrio, es solo muerte sin vida, por lo tanto, menos muerte. Los testimonios de los verdugos causan escalofrío, la película no. El director está tan acojonado como el espectador, y se nota, son los verdugos los que llevan la película a su terreno, y Patino se limita a acompañarlos, a cebarlos, sin picarlos, ni torearlos. Parecido a lo que pasa con “El asesino de Pedralbes” o “El desencanto”, con la diferencia de que en estas dos películas el contrapunto lo ponen la madre de los Panero y el propio asesino de Pedralbes con su inquietante, ambigua, personalidad. Aquí los verdugos son de registro único, por mucho que uno de ellos se crea un intelectual, un artista, y no pase de crítico, y los abogados, funcionarios, médicos, catedráticos y testigos, son demasiado poca cosa para ejercer su papel de contraparte, sólo la hubieran podido ejecutar unos niños, como lo demuestra Patino en la secuencia final del villancico y el tablao. Aún así, a años luz de cualquier documental actual, español o extranjero, después de Patino, Patino.

42-“Españolas en París”

(1971) Roberto Bodegas



Vaya mierda es el extranjero, ni tan siquiera saben hablar español, paletos. Quien no haya salido nunca fuera de España para trabajar, no incluyo a los Erasmus, o sólo en parte, no sabe hasta que punto esta película es real, verdadera. España deja de ser un concepto abstracto, un punto en el mapa, para convertirse en algo muy concreto, básico: el castellano, la comida, la siesta, la familia, los amigos. Los regionalismos caducan a la semana. Oír a alguien hablando español, fuera no hay que emplear el eufemismo de castellano, es sentirte automáticamente en casa, a salvo, protegido, ya seas vasco, catalán, o del Condado de Treviño. Hasta nuestra horrible bandera, parece menos fea, con lo bonita que era la republicana, y el “Himno de riego”, si al menos recuperáramos el pollo, que le daba cierta vidilla, u oficializáramos el toro de Osborne, nuestra verdadera enseña.

Volviendo a la película, la vida de un trabajador español en el extranjero, se reduce a trabajar, dormir, y vuelta a trabajar. Lo mismo que en España, pero con la diferencia de que aquí no eres consciente, hiperconsciente. Hay un conjunto de distracciones, de rutinas, de sobreentendidos, de chascarrillos, que hacen el día a día más ameno, llevadero, que lo convierten en algo transparente, fluido. Sacarte del cauce del tiempo, y del espacio, cotidianos, y caer de inmediato en la morriña, en la nostalgia, en la depresión, es todo uno. Un desarraigo que gracias a las redes sociales, se ha atemperado casi por completo, trayendo consigo la parte negativa, la imposibilidad de inmersión en el nuevo destino, el enriquecimiento cultural, que como buenos españoles, siempre nos ha traído al fresco, dado de lado, con ir al bar de españoles vamos sobrados. Privilegio de vivir en el mejor país del mundo, en el más orgullosamente ignorante. De la funesta época de la dictadura no sabemos nada, ni nos interesa, pero es oír el nombre de Felipe II, de Carlos V, de Lope de Aguirre, de Gonzalo de Córdoba, el Gran Capitán, y se nos adelanta la barbilla. Esa es nuestra verdadera historia, y el resto cotilleos de historiadores.

La conclusión lógica de este soberbio, arrogante, provincianismo, es que al poco tiempo toca volver, el regreso del hijo pródigo, del héroe, que no se ha dejado conquistar, camelar, por las hordas extranjeras, bárbaras. No pasarán.

“Un español siempre da la impresión de que echa de menos algo.” Cioran

43-“Gente de boina” (1971) José Luis García Sánchez



No sé si fue Echanove el que dijo que le gustaba mucho rodar con José Luis García Sánchez porque era un director que no se consideraba un autor, que disfrutaba mucho rodando y que no aspiraba a hacer grandes películas. Lo que en principio puede parecer un halago, la modestia como virtud, y que más bien es como decir que se consideraba un director mediocre, sin ambición cinematográfica. Y dicho juicio es bastante exacto para gran parte de la filmografía de García Sánchez, que parece realizada con el piloto automático, con plantilla, como si se tratara de una sesión de repertorio de cualquier teatro de provincias, o de una zarzuela interpretada por una asociación de barrio de amigos de la zarzuela. Un cine para cubrir la subvención, con escaso vuelo, mucho diálogo supuestamente ingenioso, lo que demuestra que Azcona de infalible tenía lo justo, y con una forma que se podría definir como manga por hombro.



Todo lo dicho podría servir como una definición general, totalizadora, de su cine, de sus películas, pero como cualquier artista que no se ha dedicado a la creación de forma ocasional, tiene excepciones, gloriosas excepciones, pocas, pero muy brillantes. De “Pasodoble” ya he hablado, la bauticé como la mejor película de Berlanga en color, así que paso a la siguiente, o siguientes, porque “Gente de boina” y “Loco por Machín” (la voz en off es de traca, mairénismo (Machado) en estado puro, y el número musical de Antonio Gamero ni Almodóvar en sus mejores tiempos) casi podrían funcionar como un díptico, el díptico de Tomelloso, que anticipa, con muchos años de antelación, el casticismo rural surrealista de José Luis Cuerda, el de “Total” (1983) y “Amanece que no es poco” (1988), y el de “Bruja, más que bruja” (1977) de Fernando Fernán Gómez, vamos que el humor manchego, el humor chanante, el humor Motero, es un invento castellano, charro para más señas. ¿En que consiste ese humor manchego? En la utilización de los tópicos, refranes, chascarrillos, castellano manchegos, con distancia irónica, crítica, como elemento de subversión, de provocación, sin hacer sangre, sin ensañarse, un todo para el pueblo pero con el pueblo, a la manera de Francisco García Pavón, a quien corresponde el texto que lee el narrador de “Gente de boina”, que procede del castizo libro “El jardín de las boinas”.



Lo genial de “Gente de boina” es el tratamiento, mezcla de seriedad y de esperpento, a medio camino entre el costumbrismo más feroz y el sarcasmo posmodernista. Construida a hachazos, a golpes de azada, con un rusticismo deliberado, la película acaba resultando una auténtica elegía, con toda la retranca del mundo, al mundo rural, a su sacrosanta tozudez, a su terco inmovilismo, tradicionalismo. Las imágenes del paisano que no lleva boina como si se tratara de un marginado, de un paria social, son impagables, un auténtico parte. Lo mismo que la utilización de la música clásica para acompañar esa sinfonía continua, ese gran desfile de modelos, de estólicas boinas, caladas hasta las cejas, incrustadas en la piel, que gracias a esa música solemne, consigue sacralizarlas, mitificarlas, convertirlas en iconos paganos. Transformando lo que podía haber sido un insulso documental sin el menor interés, en un verdadero incunable del cine español, en una magna muestra de misticismo rural. No hay como pasarte el cine por el forro, para que te salgan pequeñas joyitas, cagarutas de cine sin adulterar. Me río yo de Val del Omar, nuestro nuevo DIOS es García Sánchez.

44-“El espíritu de la colmena” (1973) Víctor Erice



EL ESPÍRITU DE MI COLMENA

Las buenas películas son como las personas, cuanto más las conoces más defectos las encuentras. Y en lugar de ser un inconveniente, una rémora, es un valor añadido, las hace más humanas, más cercanas. Lo mismo sucede con "El espíritu de la colmena", que no es perfecta, y como sobre esta película ya se ha escrito de todo, y después del genial prólogo de Savater al guión mejor no añadir nada para no hacer el ridículo, sólo hablaré de sus defectos, que los tiene, o mejor dicho, hablaré de como yo la hubiera rodado. Antes de nada apuntar que considero "El espíritu de la colmena" LA PELÍCULA de la historia del cine español, con el permiso de "La tía Tula", con o sin Tarkovski, así que lo que sigue está escrito desde el cariño, la admiración y el respeto, bueno el respeto no, el respeto para los muertos, y para las personas que amas.

1- El zoom de acercamiento al dibujo de una pantalla donde se sobreimpresiona "Érase una vez...". Me parece redundante, no hace falta que Erice nos indique que nos introducimos en la película, en el cuento, ya lo sabemos.

2- El giro de la cámara siguiendo el movimiento del camión del cine entrando en el pueblo. Sobra, con un plano fijo sobre el final del plano y entrando el camión por la izquierda del encuadre nos hubiéramos ahorrado un movimiento de cámara. La cámara cuanto más quietita mejor.



3- El plano de la pantalla con el narrador de la película "Frankenstein" haciendo la advertencia lo hubiera puesto en off. Sólo dejaría los planos de reacción del público, así de paso hago un homenaje a "Ten minutes older".

4- El plano de Teresa alejándose en bicicleta por un camino lo hubiera mantenido más tiempo. Puro capricho personal.

5- El corte de Fernando Fernán Gómez a la fachada de la nave donde se exhibe la película es demasiado abrupto. Una vez que sale Fernán Gómez de cuadro mantener durante unos segundos el paisaje.

6- Cuando Fernán Gómez entra al jardín de su casa mantener el plano general elevado hasta que entra en casa en lugar de cortar una vez que traspasa la verja.

7- Cuando Ana pregunta a Isabel: ¿Por qué la ha matado? En lugar de hacer dos cortes a primer plano de la cara de Isabel mantener plano fijo de la cara de Ana.

8- Cuando las dos niñas van hacia la casa del pozo, en lugar de hacer dos encadenados a saltos, dejar el plano fijo hasta que estén a punto de llegar a la casa, en plan Kiarostami. El plano es tan maravilloso que podía durar eternamente sin cansancio.

9- El plano subjetivo de Ana mirando el horizonte desde la casa del pozo, fijo, en lugar de una pequeña panorámica. Me ahorro el plano de reacción de Ana y de la huella sola.

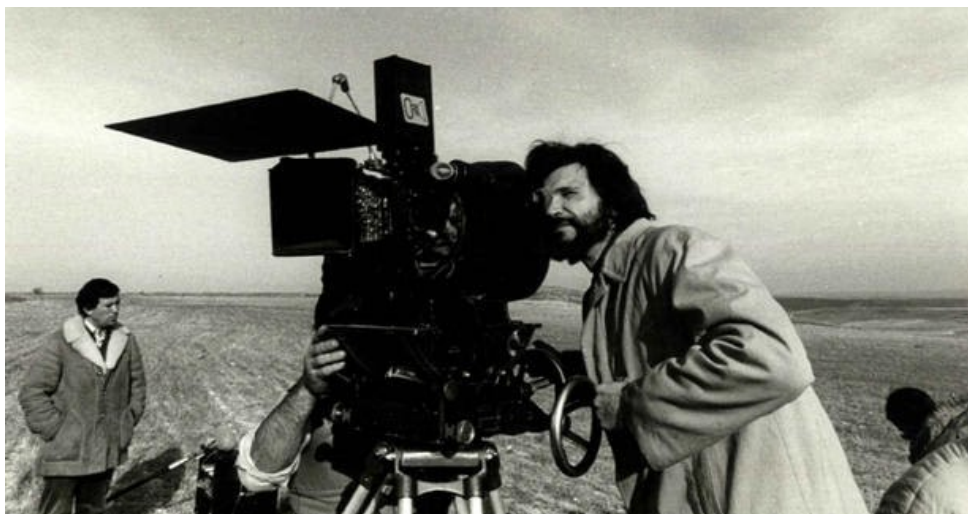
10- El plano al ralentí de la hoguera que posteriormente se queda en imagen congelada ni borracho. Mantengo el plano en la hoguera.

11- La secuencia de la llegada del huido a la casa del pozo la elimino entera.

12- Y para finalizar echo de menos la lluvia, no sé porqué, pero la echo de menos.

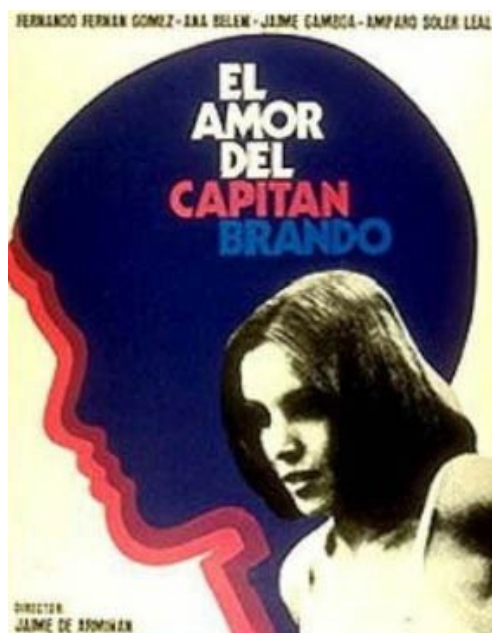


Pocos cambios son la verdad. Ahora que la he hecho mía, que para eso la hizo Erice, no me extraña que después casi todos los directores españoles, Saura, Gutiérrez Aragón, Cuerda, Armendáriz, Médem, Uribe, Guerín, etc., quisieran hacer su propia "El espíritu de la colmena", y les saliera como el culo. Una cosa es hacer tu propia película en la cabeza, y otra un remake.



45-“El amor del capitán Brando”

(1974) Jaime de Armiñán



Hay películas muy disfrutables formalmente, que duda cabe, de hecho son mis favoritas, pero hay que reconocer que el poso que dejan no suele ir más allá del goce estético. Por el contrario hay otras en las que la forma simplemente no estorba, no aparenta, no porque sea chapucera, o no esté lograda, sino porque la película va mucho más allá, es más completa, compleja. En “El amor del Capitán Brando” hay planos, secuencias, bellísimas, pero es lo de menos, lo importante es lo que sucede dentro de las imágenes, no son sólo bellas fotografías que poder enmarcar. Y no es que el contenido devore a la forma, simplemente la sobrepasa, la rebosa, la trasciende.

Armiñán, en el imaginario cinéfilo español, es poco más que un buen guionista televisivo, que en España suena a insulto. Es más conocido por la serie “Juncal” que por sus geniales películas, y por supuesto siempre destacando únicamente la actuación de Paco Rabal, que por lo visto se dirige solo, algo desmentido en muchas de sus películas, y se olvida lo evidente, que sin un buen personaje, Rabal y cualquier otro actor, naufragan estrepitosamente. Y ese es uno de los grandes fuertes de Armiñán, la creación de inolvidables, entrañables, personajes, y la posterior ejecución, la impecable dirección de actores.

Pero con eso no es suficiente para hacer una gran película, se necesita una buena historia y habilidad narrativa, placer por narrar, y en eso Armiñán se sale, porque no solo es un magistral guionista, televisivo, cinematográfico, teatral, aunque casi nunca se le incluya al lado de Azcona o Borau, a pesar de que el conjunto de su obra como guionista es bastante más compacta, regular, que la de los dos, e igual de brillante, y subversivo, o quizás más. La diferencia es que Armiñán es mucho más sutil en su rebeldía, grita sin levantar la voz, es un director democrático, probablemente el único que ha dado este mesiánico país. Alguien mesurado, equilibrado, centrado, que no de centro, que denuncia las injusticias, que plantea revoluciones, como de refilón, sin molestar, convenciendo con las armas del diálogo, y la imaginación.



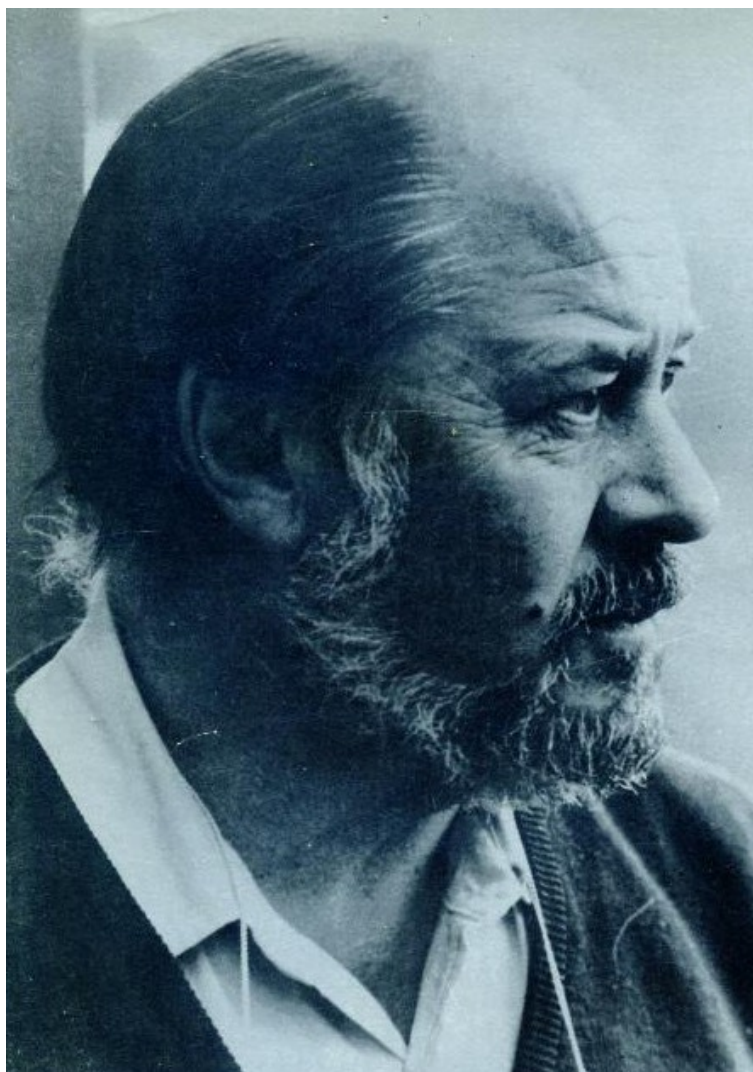
*"Soy Marlon Brando y la quiero
con toda el alma"...*

el amor del capitán Brando

ANA BELEN
FERNANDO FERNAN - GOMEZ
JAIME GAMBOA
Fotografía: LUIS CUADRADO
Dirección: JAIME DE ARMIÑAN
EASTMANCOLOR
Distribuye: Cinematográfica LORCA

Un director morbosos, que trata los temas escabrosos con la comprensión, naturalidad, con la que se habla del tiempo, tal es su conocimiento, reconocimiento, de las debilidades del ser humano, y de sus grandezas. Jamás juzga a sus personajes, jamás se ceba con ellos, los respeta, los quiere, y se nota. La vuelta de un rojillo exiliado a su pueblo natal castellano, en manos de otro director más sectario, pongamos por caso a Bardem, Camus o Saura, hubiera sido un completo panfleto, político, lo que no es ni de lejos “El amor del Capitán Brando”, una película que hace política de los sentimientos, sin caer en lo sentimental, llena de lecturas, de interpretaciones, de matices, en pleno franquismo, sin necesidad de barnizarla con varias capas de alegorías, metáforas, símbolos, como los premeditadamente, pretenciosamente, crípticos, no siempre, Saura o Gutiérrez Aragón.

Ese equilibrio entre política y sentimientos, entre Historia e historia, sin revanchismos ni frentismos, se multiplica a varios niveles, con la sencillez, falta de artificio, de las grandes obras. Armiñán conjuga, fusiona, una película crepuscular, interpretada magistralmente por Fernando Fernán Gómez, con otra de iniciación interpretada no menos magistralmente por el niño Jaime Gamboa, que en el fondo, y en la superficie, no es más que el personaje de Fernando de joven, fundiendo pasado y presente sin necesidad de recurrir a flash-backs. Como posteriormente hizo Regueiro en “Diario de invierno”, que en un auténtico tour de force hace interpretar al niño y al adulto por el mismo actor Eliseo Subiela, y sin ningún tipo de caracterización, a pelo, con resultados bastante más creíbles que los de “La prima Angélica” de Saura. El cine español es muy dado a los desdoblamientos, a la esquizofrenia, a los extremos, que se lo digan a Buñuel, “Ese oscuro objeto del deseo”. Además de Buñuel, el comienzo tristanero, también planea Berlanga, el discurso del alcalde en el balcón, encarnado por el gran Ferrandis, parodia de Franco, recuerda al genial de Pepe Isbert en “¡Bienvenido, Mister Marshall!”, y es difícil no emparentar al ornitólogo interpretado por Fernando Fernán Gómez con el apicultor de “El espíritu de la colmena”, también interpretado por él. Son casi del mismo año así que no se puede hablar de influencias, y sí de coincidencias, o de películas complementarias, ambas tratan sobre la frustración, sobre la nostalgia, sobre la resistencia a los cambios, sobre los derrotados de la Guerra Civil, con idéntica grandeza, a años luz de la torpe “Los días del pasado” de Camus. A la de Erice le faltó el morbo de mostrar a Ana Belén en pelotas para ser un éxito de público tan rotundo como la de Armiñán, casi quintuplicó la cifra de espectadores de “El espíritu de la colmena” (530.925 - 2.089.475). Por supuesto como la película fue un inesperado éxito comercial, muchos directores trataron de apuntarse al carro, “Deseo” de Balcázar, protagonizada por el mismo niño, el contenido Jaime Gamboa, “Mi primer pecado” y “Ya soy mujer” de Summers, la propia “El nido” de Armiñán, gemela de ésta, y se quedaron en la superficie, en la parte supuestamente morbosa, la relación “amorosa” entre la maestra y el alumno, que en ningún momento es tal, tratada con la elegancia, ternura, habitual de Armiñán.



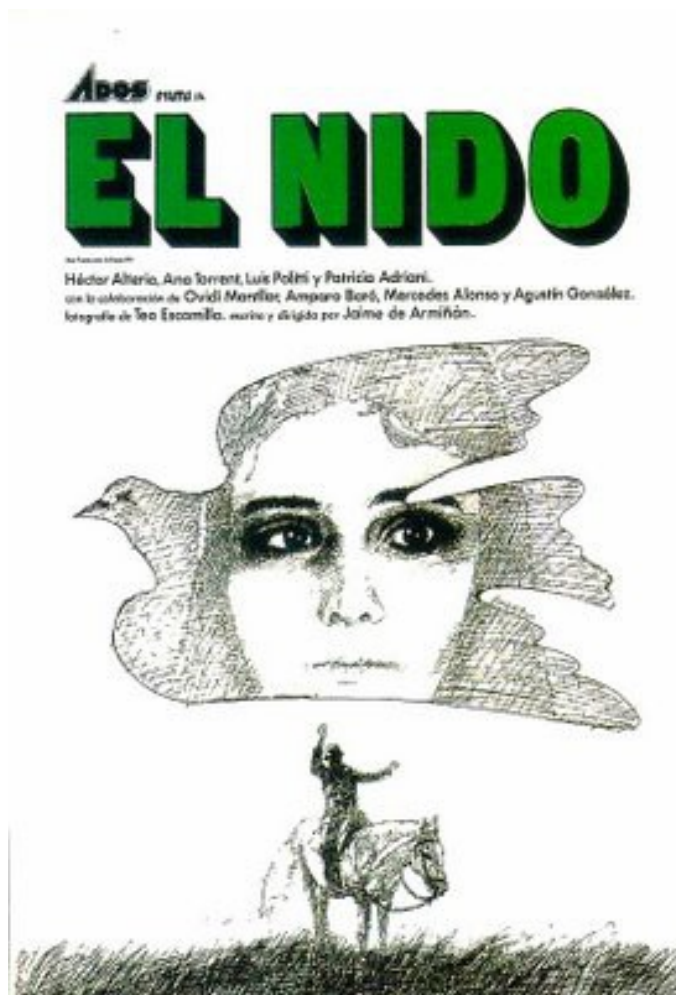
Armiñán hace una película moderna con apariencia de costumbrista, europeizando España, sin asimilaciones, sumando casticismo y existencialismo francés, no es casual que el padre ausente se llame François, hay ecos de “Les mistons” y “Los 400 golpes”, y el niño se apellide Doinel, el héroe de las películas de François Truffaut, porque “El amor del capitán Brando” podría pasar por una precuela, o secuela según se mire, del Ciclo Doinel. La infancia es tratada con igual falta de prejuicio, sin ñoñeces idílicas, sin exceso de paternalismo, de protección. Los niños en las películas de Armiñán, de Truffaut, son tratados como adultos, como amigos, como personas inteligentes, con criterio propio, con iniciativa, con instintos, no son sujetos pasivos, sumisos, conformistas. Y aunque parezca influenciada por “La piel dura”, va a ser que no, es un año posterior. En la actualidad una película como “El amor del Capitán Brando” no hubiera podido ser rodada, hubiera sido censurada previamente, lo políticamente correcto hubiera impedido que un niño fumara, bebiera, que tuviera inquietudes políticas, artísticas, sexuales.

Pero no se queda solo en eso, también es una película feminista, por momentos andrófoba, el personaje de Ana Belén reivindica su igualdad y lleva la iniciativa también en el sexo. Libertaria, el amor, la amistad, no tienen edad. Contrapunteada mediante el machismo, la misoginia, tanto de hombres, como de mujeres, vamos que no es maniquea, ni falsamente progre, muestra las dos caras de la moneda, como todo en esta vida, aunque el cine español actual parezca olvidarlo, obviarlo. En “El amor del Capitán Brando” los modernos toman carajillo (café + cognac), beben el vino en porrón, y escuchan música clásica. El cine costumbrista, social, convive con el cine de género, del Oeste. Brando, Cooper, Peck, Mitchum, con James Dean, Jane Fonda, los hermanos Marx. “Los crímenes del museo de cera”, “El Padrino”, “Superman”, “Sombrero de copa” con “Gritos y susurros”, aunque con buen criterio prefieran pasear. “Oliver Twist”, Maigret, con “Moby Dick”, “Drácula”, “Dossier Negro”. El Palace madrileño con un bar de pueblo, Pedraza, Segovia. Fantasía con realidad. Desarraigo con raíces. Sensualidad con inocencia. La mirada de Armiñán es abierta, generosa, no hace compartimentos estancos entre cine clásico y moderno, como la mayoría de sus compañeros de generación tanto directores como críticos. Coge lo mejor de cada uno y lo integra, lo sublima, sin excesos autorales, autocomplacientes, retóricos. Vamos que “El amor del Capitán Brando” es un recuerdo de lo que fue el cine español en algún momento, y ya no es, algo profundo, inteligente, cercano, serio, pero sin gravedad, con humor.



Mención aparte merecen los títulos, del gran dibujante, ilustrador, Eguillor, las actuaciones de la inquietantemente bella Ana Belén, que casi está todavía a medio camino entre la infancia y el mundo adulto, y que borda su ambiguo papel de jovencita echada palante, soberbia, y Amparo Soler Leal, haciendo de madre castradora tipo, sin olvidar a las geniales secundarias Chus Lampreave, Julieta Serrano y Verónica Llimera, con su habitual inexpresividad bressoniana, y los siempre impecables Antonio Ferrandis y Eduardo Calvo.

P.D: "El nido"
(1980) Jaime de Armiñán

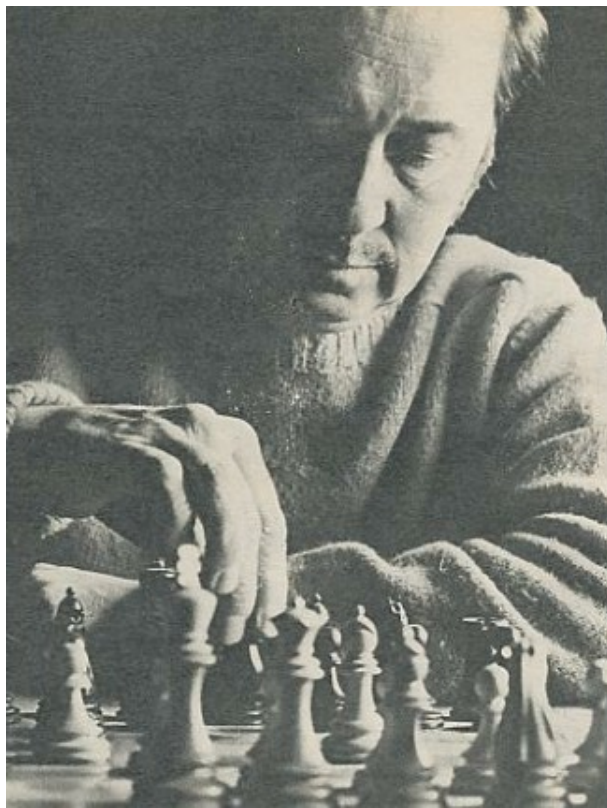


Armiñán no es formalmente un virguero precisamente, más bien todo lo contrario. Cuando trata de hacer secuencias en plan, mira que poeta soy, como en el principio y el final de "El nido", naufraga estrepitosamente. Cuando no lo busca encuentra poesía hasta debajo de los planos. Sobre todo en la construcción de personajes, y en la dirección de actores. Armiñán no sólo crea muñecos, sino que además les da vida, muñecos más cercanos a Pinocho que a Frankenstein.

La humanidad, en su sentido más amplio, sin ñoñeces, que respiran sus personajes, los convierte en personas de carne y hueso, llenas de contradicciones, de pasiones. Son solitarios extrovertidos profundamente descreídos, profundamente vitales, es decir, más creyentes que los mismos creyentes. Armiñán es el último romántico del cine español, el último que cree en la amistad, en el amor, en la amistad como forma de amar. Julieta Serrano y su querida señorita, Héctor Alterio y el cura, Hector Alterio y Goyita, Héctor Alterio y su general, Juncal y "El brujo".



Cuando un pollito se cae del nido es para darse la ostia, o para volar, o las dos cosas a la vez, el amor. El amor llevado a sus últimas consecuencias, la muerte. Para morir primero hay que estar vivo.



46-“Furtivos”

(1975) José Luis Borau



Pagado el tributo al cine americano, con más pena que gloria, Borau hace su primera película española, Española hasta la médula. La ostia que le da la madre al hijo, es digna de figurar en una recopilación de las mejores ostias de la historia del cine, junto con la que recibe “El Brujo” en “Niño nadie”. A ver en que película americana sale una cazuela de berzas con sangre, una partida de dominó o de 7 y media, una cerda buscando trufas, o una caldereta de cabrito. Por supuesto, estando de por medio Manuel Gutiérrez Aragón, la película está llena de símbolos, que en esta ocasión, son trascendidos por la visceralidad de los sentimientos, tan primitivos, tan ancestrales, como el hambre.

Me alegra haber recuperado “Furtivos” para la causa, el tiempo siempre pone las cosas en su sitio.

FURTIVOS por Rosa Chacel



En la umbría añosa de abetos, en la espesura del robledo, se deja ver en breves esguinces, la criatura astada... la que podría en aparición súbita, deslumbrar a San Bernardo... Viril de pinta, gallardamente macho y la mismo tiempo fugaz, inflamando el deseo como cuerpo carnal alcanzable en posesión de muerte. Él vive allí guardado por el poseedor que corre el monte persiguiéndolo y retardando su captura, lo que sería el fin de su gentileza fantasmal. El monte le guarda, —Ángel— le custodia y le respeta porque pertenece —como él mismo— a la ley del bosque sagrada, inmensa, ejecutando el himno de las estaciones en las que incide, ciega la ley del mundo.

Estoy hablando, de FURTIVOS, pero no con la adecuación de los que entienden de cine, de los que saben en qué consiste la difícil técnica, el concertante del equipo que realiza la unidad de la obra. Tampoco con la pueril curiosidad del que va a ver en que queda, quién ama a quién, quién mata a quién... Tal vez solo con el regusto del que lo ha visto innumerables veces, que es como hay que ver toda película excepcional. Después de esas veces infinitas, lo que se conserva, a modo de recuerdo, puede ser un color, un olor, un matiz que es su nota indecible. FURTIVOS es, simplemente un bosque; al verla surge una exclamación ¡en España hay bosques! Viejas leyendas sitúan los bosques en pueblos del norte, nuestras sierras de Castilla suscitan andanzas más encrucijadas que emboscadas. No sé que será preferible para el creador de una película, el que juzga cada nueva realización con sus aciertos, avances o retrocesos, o el que solo conserva el momento dichoso en que absorbió largamente la visión y la relacionó con todo su patrimonio personal, con las grandes fisonomías de la gran pintura, con los momentos emocionales de la comedia humana o con la poesía indecible. Los que de una película solo conservan la emoción que prevalece con el esplendor del paraíso del arte.



FURTIVOS cierra el bosque, pone puertas al campo del robledo, exige la visión fugaz que no sea el relato de la turbia historia, decir que se ha visto, que se ha ido desenredándola no sería más que situarla entre los tantos dramas numerosos. Adentrándonos en el bosque, entre el rumor del robledo irrumpiendo los cazadores, traídos por el amo, al husmo del guiso incomparable que ella, la nodriza, ofrece en la torba casucha donde le recibe segura del aire posesivo que le rebrota ante el ahora gobernador, que fue mamón de sus viejas tetas. Relato tradicional de comadre... En tanto, Ángel, el cuitado, merodea en torno, con canina sonrisa y sigue yendo y viniendo hasta que un día sale del bosque.

Pero no es sólo Ángel el que sale del bosque, es la cámara, es la película la que cambia de tercio, deja el bosque y va a la ciudad, la mercado, al lugar del movimiento en donde se regatea los pequeños enseres de la vida en activo. La cámara –con ella Ángel- va a la ciudad y allí aparece Milagros, feúcha, misérrima pero joven, furtiva del reformatorio –irreformable-, esquivo pero implorante... Ángel en el mercado no es furtivo, un puñado de cuartos ahorrados despierta su hombría, su valor para ofrecer. Con un vestido seduce a Milagros y allí mismo, en el banco descuella el milagro del contacto, se abre el paraíso del placer como porvenir compartido, compañía de perfecta adecuación en los años, en los que se descubre como país ignorado, juventud... promesas de hogar compartido, intento de dar acceso...

Vuelve a ceñirse el bosque, entorna a Ángel, todo se oscurece ante la madre que le relegó de la teta, pero le expulsa de la cama siempre compartida. La nueva vida es como si la madre le pariese ahora sobre el mero suelo, sobre la paja y los abrojos y no le quedase más que emplearse en los rapaces lazos que atrapan bestezuelas para aumentar el condumio ahora compartido en le cocineo diario con Milagros, trato imposible entre las dos mujeres, al acentuarse la bruja yacente en toda vieja, la casa anhelada en toda joven, la casada que guarda gratos recuerdos del pasado no extinto... Pero no hay porque hablar más de lo que allí –en el largo argumento- ocurre, relatar no sería evocar lo que en el esplendor de la imagen sucede al sucederse la luz y la sombra.



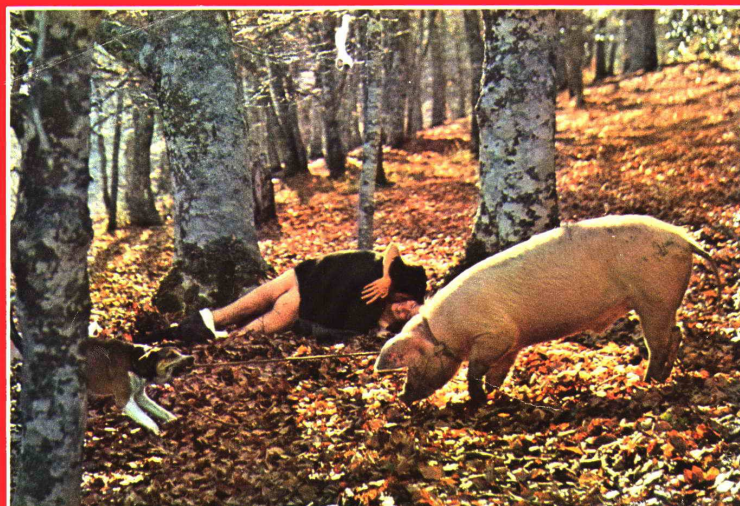
Borau y Luis Cuadrado

La película, la obra que llamamos FURTIVOS, envuelve en esos dos oponentes, que juegan portentosamente manifestando explícitamente el misterio, en fin, los misterios que incumben a todo lo que se impone como valor, como deseo o meta del poder. Todo está inmerso en el claroscuro que oprime y abisma, hundiendo las auroras de cada instante en la borrasca impenetrable. Todo lo que valoriza la vida, el placer, el poder ya codificado por el mundo. Miseria entre el robledo, autoridad concedida al furtivo en un grado o uniforme de guardia rural, que le da acceso al matrimonio, a la defensa del –tercer partenaire– ciudadano irregular, irreformable, colateral de la recién casada, compinche al fin del que la busca –autoridad de marido– y ayuda a comprobar la desaparición. Las situaciones son tonos, son más o menos grados de negrura hacia el drama. Es en la negrura impenetrable donde el drama se efectúa, la oscuridad queda cerrada sobre el apaleamiento de algún perro, en tugurio o regato entre la ciénaga en los espaldares de tablas que quién sabe... Todo se oscurece como para darse por consumado, el drama se apoya en la lógica elemental, de tal modo que se podría decir que se rehace la luz nuevamente, se rehace porque no produce el remate abismado en la negrura, sino que abarca –es el drama el que se extiende y abarca de un modo insólito, un modo semejante a cualquier fuerza encerrada en atanor, albañal o sumidero que no delató nada de lo indudable, y la fuerza se debate en un proyecto– sensatamente respetuosamente ante lo sagrado, ante lo aprendido, inculcado por la madre que prostituye la teta pero nutre a su vástago legítimo con la sagrada ley de la Eucaristía, de la limpieza en el Jordán del confesionario... En esta semioscuridad, en la más incompatible unidad se remata el drama en pleno sol –tal vez un sol desteñido, un sol en el que por su ser el sonrojo es palidez– en pleno semisol el drama se remata. Es en Ángel en el que se produce –tal como una vez el poder precario le llevó a la eclosión de la hombría– en la vertiente del eros, del glorioso sexo, ahora le infunde la rudeza del macho justiciero, detentando toda la justicia que le es debida en la abstención de todo lo nutricio, al mismo tiempo que alimentado por palabras tan tiernas como el Padre Nuestro al despertar, al aceptar la miseria, la obediencia, la dedicación de la listeza furtiva...

Habiendo visto FURTIVOS no me detengo en recordar que unos se aman, otros se matan, no, la película, es decir la obra en su poderosa sugestión de arte es una apoteosis de la umbría.

SAN SEBASTIAN:23 FESTIVAL INTERNACIONAL

JOSE ESTEBAN ALENDA / Distribución presenta Una Producción EL IMAN



¿Qué se pudre bajo el silencio de un bosque «en pàz»?...

FURTIVOS

Una película española...significativa.

Dirigida por José Luis BORAU

con

LOLA
GAOS

OVIDI
MONTLLOR

ALICIA
SANCHEZ

FOTOGRAFÍA:

Luis Cuadrado

GUIÓN:

Manuel Gutierrez · José Luis Borau

MÚSICA:

Vainica Doble

47-“Professione: Reporter” (El reportero) (1975) Michelangelo Antonioni



O de profesión cámara, la verdadera protagonista. Desde el primer plano se ve que tiene autonomía propia, con las panorámicas mejor empleadas que he visto nunca. El que piense que abarcar distintas épocas con una simple panorámica es un invento de Angelopoulos, que se pase por esta película, Angelopoulos desde luego se pasó. Si habría que juzgar la película por la increíble primera secuencia, que abarca toda la parte del desierto, y por el deslumbrante travelling final, sin duda el juicio sería obra maestra. El resto de la película es tan sorprendente, tan incomprensible, para Jack Nicholson como para el espectador. Ésta vez quien huye, de sí mismo, desdoblándose, no es una mujer, es un hombre, y lo hace para encontrarse, para perderse del todo. Lo único que me sobra es todo el episodio que transcurre en la horrible Barcelona, y los personajes de la Schneider y de la esposa. Antonioni debería haber dejado a Jack Nicholson, que compone magistralmente un personaje muy alejado de su histrionismo habitual, digno de Bill Murray, perderse solo, a solas. Impagables sus diálogos con los lugareños, y los maravillosos planos de coche que realiza Antonioni, que no tienen nada que envidiar a los de “Blow-up” y “Zabriskie point”. En este aspecto, y en muchos otros, Godard, Wenders, Jarmusch y Kiarostami, son, y serán, unos simples aprendices.

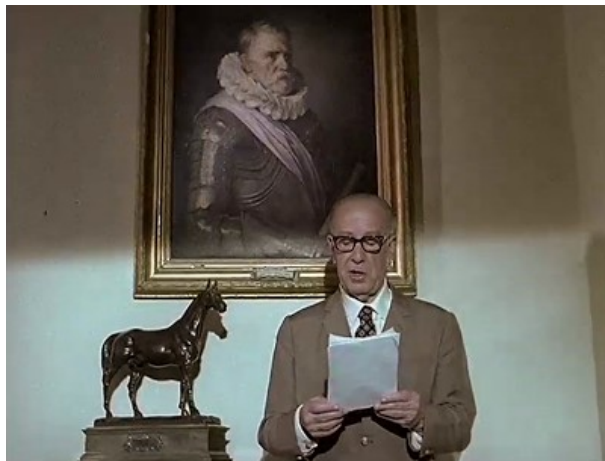
48-“¡Arriba España!” (1976) José María Berzosa



Paradójicamente, en las películas de testimonios, es donde hay mayor margen para la intervención del director. Donde la puesta en escena, el montaje, el sonido, son más significativos, importantes. Siempre y cuando el director quiera comprometerse, definirse, políticamente, moralmente. De lo contrario, las películas de testimonio son el caldo de cultivo perfecto para la asepsia objetiva, para la distancia cobarde con lo mostrado, para la mediocre neutralidad. Por supuesto esta ironía formal, este tomar partido, no puede ser desvelada, revelada, durante el rodaje, de lo contrario se iría todo el invento a pique. Si quieres reírte, burlarte, de una ideología, el fascismo, el cristianismo, no lo puedes hacer a la cara, tienes que hacerlo después. Por la sencilla razón de que si explicitas esa ironía, ese sarcasmo, lógicamente las personas a las que se quiere retratar, dejar retratados, señalados, no intervendrían voluntariamente en su propio escarnio. Hay ideologías tan ridículas, tan estúpidas, que basta con mostrarlas para denunciarlas, criticarlas. Berzosa se limita a dejar hablar, expresarse, con total libertad a sus testimoniados, y el resultado es transparente, cada cual queda reflejado como lo que es, sin filtros. El que es un dogmático intolerante queda como tal, el que es un demócrata razonable, lo mismo. Como ya demostró Patino con “Queridísimos verdugos”, un año posterior, 1977, por la boca muere el pez, y la cámara no engaña, desnuda a las personas, es una máquina de rayos X.

Y a pesar de que cada uno se retrata por sí solo sin necesidad de que el director intervenga, subraye nada, Berzosa se implica, explicita su postura, que no puede ser otra que la condena, repulsa, sin disimulos, sin medias tintas, de los totalitarismos, del falangismo, del carlismo, del franquismo, del cristianismo. Valentía que por supuesto acarreo la censura exhibidora en España, sólo se programó de tapadillo, ya que a pesar de que Berzosa emplee la ironía formal para manifestarse, y no el discurso, el panfleto, directo, tan anti-cinematográficos, no hace falta ser un lince para captarla. Por si acaso alguien no ha conseguido pillarla, paso a explicarla brevemente, con ejemplos gráficos y todo. La ironía musical es la más evidente, la reinterpretación de todos los himnos franquistas, incluido el “Cara al sol”, con un popero órgano Hammond. Encuadres ampulosos, desmesurados, para retratar a los falangistas, burlándose de su exceso de pompa, de prosodia. Por el contrario para los republicanos, un fondo neutro que no distorsiona, comenta, sus palabras.





esa sombra...

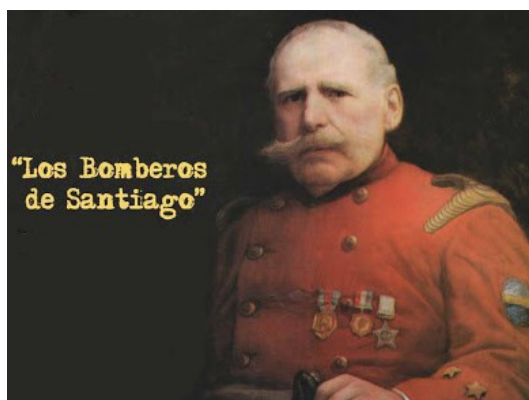


En definitiva, un repaso por la piedra, a uno de los periodos más oscuros, oscurecidos, de la historia de España, 1939-1973. Un periodo completamente desconocido para los nacidos en los 70, la generación de la transición, y posteriores, que fuimos educados, maleducados, en el silencio cómplice. Razón por la que siento un odio retrospectivo hacia todos los maestros de historia que tuve que sufrir en primaria, que casualmente siempre se hacían los locos, y las lecciones sobre la República, la Guerra Civil y la dictadura, nunca eran dadas, por falta de tiempo, ya, y eso que hablamos de un colegio público, ni me quiero imaginar lo que sería en los privados. Como nunca es tarde si la película es buena, quien quiera rellenar esas deliberadas lagunas, que se pase por “¡Arriba España!” de Berzosa, un pequeño manual de parte, como tiene que ser.

“La realidad no se puede captar tal y como es, por razones de espacio y tiempo. Hay que seleccionar, y la forma de hacerlo consiste en pedirles a los personajes reales que interpreten sus personajes. En esta interpretación hay una especie de comprensión de la realidad que hace resaltar los aspectos más importantes de una realidad. El problema con que me encuentro es la contradicción que existe entre la simpatía y la comprensión que al cabo me inspiran estos personajes y los aspectos negativos que ellos representan en las instituciones. Por eso el resultado es una mezcla de crueldad y de ternura.” **José María Berzosa**

P.D-1: “Los bomberos de Santiago”

(1977) José María Berzosa



Con los directores españoles exiliados durante la dictadura fascista de Franco, uno tiene la sensación de que en lugar de perder unos directores para la causa del cine español, los ganamos. Las películas de Buñuel, Alcoriza, Arrieta, Lledó, etc., jamás hubieran podido ser realizadas en España, y de haberlo sido formarían parte del numeroso corpus de películas invisibles del cine español. Berzosa en España nunca hubiera tenido los medios, la libertad, la continuidad, que le proporcionó el INA, el instituto nacional del audiovisual francés, un ente inexistente en España, aquí tenemos que conformarnos con RTVE, que nunca ha cumplido esa función democratizadora, difusora, alentadora, del audiovisual español al margen del mercado, siempre ha sido un instrumento al servicio del poder, de los amigos, un cortijo. Berzosa es seguramente, junto con Lorenzo Soler, el más grande documentalista que ha dado España, el que más ha dignificado cinematográficamente una práctica que en el 90% de las ocasiones no pasa de un chapucero cubrir el expediente con un puñado de entrevistas, infografía a saco e imágenes de archivo.

Berzosa es un maestro de la puesta en escena, de la puesta en forma, del decir sin decir, del decir con renglones torcidos lo que no se puede decir abiertamente, empleando el encuadre, significando hasta el espacio vacío a derecha o izquierda, el montaje, como contrapunto, el sonido, esa chusquera Lili Marleen tocada por el ejército chileno, como sutil herramienta de subversión, de posicionamiento ideológico. Genial como introduce el discurso del genocida Pinochet desmintiendo las represiones, las torturas, los asesinatos, con fanfarria y falso empaque de monarca medieval, la mejor manera de reírse de él, del poder. Al discurso oficialista, optimista, luminoso, que le tratan de vender a Berzosa, a los franceses, la maquinaria de propaganda del Régimen, Berzosa contrapone los testimonios de los familiares de los desaparecidos en blanco y negro, a las contradicciones, mentiras, del jefe de bomberos, simplemente añade la verdad, los datos objetivos, y así constantemente, una sutileza que huye del panfleto, del exabrupto. Que no puedes despotricar directamente contra la dictadura del sanguinario Pinochet, pues utilizas al elitista, aristocrático, aunque se venda como populista, cuerpo de bomberos, como parábola del sistema de castas chileno. Alguien debería estudiar el motivo por el que a cualquier persona, por humilde que sea, le pones un uniforme y automáticamente se convierte en un prepotente, en un hijoputa.



Puede que ahora, casi 40 años después, parezca innecesario este desenmascaramiento de las atrocidades de Pinochet y sus esbirros, incluida la burguesía chilena, ya sobradamente probadas en la actualidad, pero recuerdo que Pinochet murió en 1990 en libertad, y en loor, olor, de multitudes, y que “Los bomberos de Santiago” no ha perdido ni un ápice de vigencia como manual de subversión, como plantilla para poder abordar temas espinosos, intentos descarados de manipulación, con inteligencia, ironía, compromiso. La equidistancia, incluso formal, con las injusticias, con los abusos, es complicidad, justificación.

“Para mí, todo lo que consiste en simplificar las ideas y las formas para hacerlas digeribles al público es una especie de estafa intelectual y política contra la que hay que luchar. La mayoría de los hombres son víctimas de una injusticia de la que se habla poco: la limitación (con frecuencia, la aniquilación) de sus posibilidades sensibles. La educación (o su ausencia), el medio familiar, el trabajo embrutecedor, las manifestaciones “populares” –en realidad impuestas por una clase dirigente muy consciente de lo que hacen– ayudan a la desaparición de los hábitos de reflexión, y son circunstancias que a partir de cierta edad mutilan definitivamente.”

José María Berzosa

P.D-2: “Les deux memoires” (Las dos memorias) (1974) Jorge Semprún



Es evidente que para abordar cualquier fenómeno histórico colectivo hace falta distancia, tanto emocional, temporal, como ideológica, las cosas en caliente siempre acaban quemando, les falta perspectiva, poso. Siempre hay dos versiones, dos memorias, y aunque exista la verdad jurídica, la Guerra Civil fue una violación de la ley vigente, hay unos golpistas y unos defensores de la República, ceñirse en exclusiva a ella es tirando a simplista, a infantil, es no querer comprender nada. Lo sorprendente es que este ejercicio de madurez democrática lo ejecuta un comunista, la ideología más reaccionaria, sectaria, anti-empática que existe, la religión de las verdades absolutas y de la falta de libertad, individual y colectiva. Digamos que es un pequeño paso adelante con respecto a “¡Arriba España!” de Berzosa (hablo del tratamiento, la de Berzosa es mucho mejor, el humor formal siempre es un plus) que a pesar de dar voz a las dos Españas lo hace con distancia irónica, y posicionándose claramente del lado republicano (Semprún no tanto, porque la denomina como república burguesa, dicho por un burguesito afrancesado como él no deja de tener su gracia), algo bastante comprensible, la objetividad no existe ni tan siquiera en un documental. Semprún, el malo, Jorge, el bueno es Carlos, hace un mayor esfuerzo, tampoco sin pasarse, primero hablan los anti-franquistas (viendo la película puedes llegar a la conclusión de que la Guerra Civil no fue más que un enfrentamiento incivil entre hermanos de izquierdas, entre comunistas y anarquistas, algo que es bastante cercano a la realidad, si ambos hubieran remado en la misma dirección, se hubieran centrado en la guerra y no en jugar a la Revolución, el resultado hubiera sido muy distinto) y luego los franquistas (aunque reducir al genial Dionisio Ridruejo a un simple falangista, *"la utopía falangista estaba completamente equivocada"*, cuando fue la persona que más hizo por la reconciliación entre españoles, porque no hubiera sectarismo en la cultura, es bastante maniqueo, injusto), por disimular su postura, por camuflar su sectarismo. Hace como Patino en “Queridísimos verdugos”, dejar que por la boca muera el pez, que sean los propios protagonistas los que acaben decantando la balanza con sus esperpénticos testimonios (los más alejados de la realidad, de la sensatez, son los anarquistas de la CNT, Montseny es ridícula, una enajenada, Carrillo en comparación queda como un pequeño-burgués, valga la redundancia, lo que siempre fue, un vividor, un asesino sin escrúpulos ni remordimientos), una estrategia más sibilina, zorreras, nada que objetar, más o menos lo mismo que hizo Lanzmann en “Shoah”.

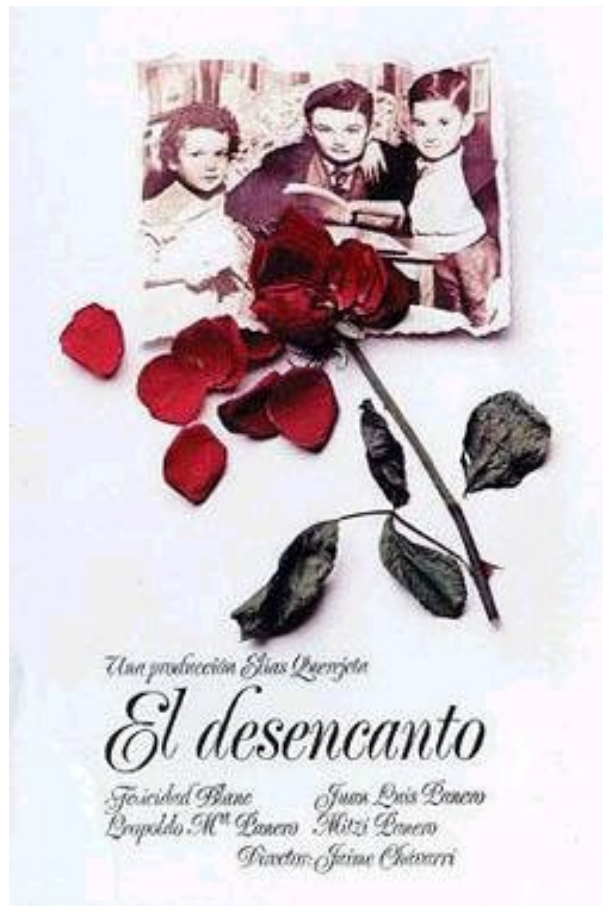


En el haber de Jorge Semprún hay más cosas, la valentía de empezar la película recordando a los exiliados españoles muertos en los campos de concentración franceses, aunque en ningún momento los califique como tales, no hace sangre contra la bochornosa, homicida, actuación de los republicanos franceses, formalmente es magistral el montaje paralelo de las playas ahora y de los campos antes, redobla el sufrimiento, el contrapunto, se nota la mano de Marker. En el debe, que el grueso de los testimonios sean políticos profesionales e intelectuales, escritores, vamos políticos no profesionales y/o subvencionados, al pueblo español, al exiliado currito, ni se le huele. Que los exiliados hablen en francés, supongo que una forma de mostrar su completa adaptación a la chovinista, castradora, idiosincrasia francesa, aunque escuchando su francés se hace patente que jamás los franceses les van a considerar franceses de primera. En español su testimonio hubiera sonado más sincero, espontáneo, se nota demasiado el esfuerzo que hacen para encontrar las palabras correctas en su pobre vocabulario francés. Tampoco entiendo demasiado la egocéntrica omnipresencia de Semprún, completamente prescindible, me recuerda a Trueba en “Mientras el cuerpo aguante”, película fallida precisamente por eso, aquí se salva por el resto. El principal valor de la película radica en que sirve para constatar hasta que punto los exiliados políticos viven en una realidad paralela, estancada, la que dejaron al irse, de ahí no se han movido, el tiempo se detuvo para ellos y son incapaces de asimilar, interpretar, el presente, en su cabeza siguen creyendo que la Guerra Civil no ha terminado y que en cualquier momento gracias a su inicua lucha de pasquines van a derrocar al dictador. El equivalente actual sería los tuiteros comunistas, que mientras malgastan sus vidas lanzando proclamas en la red los voxeros les comen el terreno en los barrios. Los exiliados apolíticos, o los no políticos profesionales, hicieron más o menos su vida, currando como cabrones, lo mismo que hubieran hecho en España pero con el agravante de la nostalgia y del idioma no compartido ni querido, una forma de resistencia pasiva al supuesto anfitrión, más bien explotador, como otra cualquiera. El idioma es la única verdadera patria, perderlo es perder tus raíces, tu identidad, tu memoria.

"Yo soy un castellano viejo y, como castellano viejo, estoy ligeramente tocado de estoicismo y como hombre ligeramente tocado de estoicismo considero que las glorias del mundo son vanidad de vanidades." **Dionisio Ridruejo**

49-“El desencanto”

(1976) Jaime Chávarri



De la familia Panero, también pasaba por allí un tal Jaime Chávarri, casi siempre poniéndose en medio, sobre todo cuando trata de hacerse el poeta, en casa de poetas mejor no sacarse la chorra. Aún así, comparado con la ridícula segunda parte perpetrada por Ricardo Franco, incluso puede parecer que hay un director detrás.

Se comprende el escándalo que supuso su estreno en los años 70, es una parábola de la doble cara del franquismo: la oficial, la visible, la de mantener las apariencias, la España una y libre, más falsa que un anuncio de compresas, y la real, la oculta, una sociedad descompuesta, que disimula su decadencia, que sobrelleva su decadencia, a base de colorette, de porrón. Que disimulaba, porque en "El desencanto" se quitan las máscaras, y se quedan en los huesos. En la actualidad la película no ha perdido nada de su fuerza, solo la doble interpretación política. Se ha quedado reducida a su esencia, las mezquindades familiares de una familia tipo española, con sus megalomanías, falsedades, hipocresías, frustraciones, y desencantos.

50-“Pascual Duarte”

(1976) Ricardo Franco



Para llevar al cine uno de los cien mejores libros de la literatura española, hay que tenerlos cuadraos, o ser tan inconsciente como un adolescente. En vista de la posterior filmografía de Ricardo Franco la respuesta es clara, se dejó llevar por la inconsciencia. Si lo hubiera pensado le habría entrado el cangüelo, y de eso a la espantada, un paso.

Ni Bresson hubiera sido tan objetivo, tan seco, tan rudo, tan recio. Los autómatas de Bresson no son nada en comparación con las sombras de Ricardo Franco. "Pascual Duarte" es lo que Bresson hubiera querido, y debido, hacer con "L'argent", pero no le salió, o no supo. Nadie antes, ni después, en el cine español, ha empleado la elipsis de forma tan magistral como Ricardo Franco en "Pascual Duarte". Ciertamente es que esa aridez, esa asepsia, ya estaba en el libro de Cela, pero trasladarlo a imágenes, y sólo con imágenes, sólo estaba a la altura de un imaginero castellano. Ricardo Franco durante unos meses se reencarnó en uno de ellos, para su desgracia, aquí terminó su buena estrella.



Sin ningún género de dudas Castilla ha escrito las páginas más gloriosas de la cinematografía española, ya sea por acción, u omisión, como en este caso. Ancha es Castilla, la única tierra en la que el color es en blanco y negro.



51-“¿Quién puede matar a un niño?”
(1976) Narciso Ibáñez Serrador



Como deja explicitado, bien a las claras, sin ningún género de dudas, Ibáñez Serrador en la secuencia de los títulos de crédito, absolutamente brutal, no hay nada más terrorífico que la realidad, ninguna ficción, se le puede ni aproximar. Amparándose en esta premisa, Ibáñez Serrador se marca un antológico primer acto, en el que mezcla ficción y realidad, anticipándose en décadas a los directores actuales que se creen que han inventado la pólvora, desdibujando del todo sus fronteras. Demostrando el poder absoluto del cine, de la ficción, constatando hasta que punto el cine español tiene sobradas razones para sacar pecho.

Pero la película no se queda en una simple declaración de intenciones, en un discurso intelectual, teórico, vacío. Ibáñez Serrador lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Progresivamente va desnudando, adelgazando, la realidad, dejando que la tensión, el misterio, la ficción, se vaya apoderando poco a poco de la película, hasta convertirla en una parábola. Con la maestría del primer Peter Weir, del Spielberg menos efectista, o del Hitchcock más simbólico, el de “Los pájaros”.

Englobarla en el subgénero del cine de terror es degradarla. No nos engañemos, el género del terror, ya no digamos el fantástico, es el que menor prestigio, reconocimiento, tiene, y en su mayor parte, e incluyo la basura del Giallo, ese ostracismo, menosprecio, es más que merecido. “¿Quién puede matar a un niño?” es una película de terror como lo puede ser “La última ola”, “Funny Games”, o “That cold day in the park”, es decir, nada que ver con la imagen habitual que se tiene del cine de terror como una estúpida sucesión de sorpresas, sustos, y litros de sangre.

“¿Quién puede matar a un niño?” es una gran película a secas, sin ninguna coletilla que la encasille, ni la margine. Al contrario de lo que pueda parecer por el título, la película no busca el efectismo, el sensacionalismo, el morbo. La infancia aquí no es una excusa, un comodín, no se la utiliza gratuitamente para generar terror, extrañeza. La película es una cumplida venganza de la infancia, hacia el mundo adulto. Un mundo adulto que la masacra, que la aplasta, que deja que millones de niños mueran al año por diversas, evitables, circunstancias.

Quien vea en esta película un ataque en contra de los niños, quien piense que Ibáñez Serrador los califica de monstruos, de asesinos, es que no ha comprendido nada, se ha quedado en la superficie. Los niños de esta película, se limitan a hacer de adultos, a devolver ojo por ojo, todas las afrentas sufridas durante siglos. Afrentas que jamás pudieron corresponder, devolver, el miedo les anula, les convierte en esclavos, en víctimas. La arbitrariedad de la violencia que ejercen los niños de la película sobre los adultos, es sólo un reflejo, condicionado, de la arbitrariedad, crueldad, que ellos han tenido que sufrir, padecer. Quien siembra vientos, recoge tempestades. La rebelión, revolución, de los inocentes.

¿Quién puede matar a un adulto?, cualquier niño, le sobran razones, motivos. ¿Hay esperanza?, por supuesto, cada nuevo embarazo, la semilla de la vida, o del diablo. “El pueblo de los malditos” en clave neorrealista, hiperrealista, suprematista.

P.D: “Spanish Children” (Niños españoles)

(1964) Bill Deneen



El cine nació, no lo pongo en duda, para que Gilda recibiera una sonora bofetada, pero sobre todo para que la simpar Paquita mostrara su jarte con el baile flamenco. Vamos que la ficción está muy bien, faltaría más, pero a Paquita no la interpreta ni Marisol en estado de gracia. Y no es que estemos hablando de un riguroso documental etnográfico rodado con cámara oculta, ni mucho menos, es una ficción pura y dura, una representación, que utiliza como mediadores al paisanaje de la localidad de Álora (Málaga), que como buenos no-actores, a pesar de que tratan de actuar se les escapa la verdad cuando menos te lo esperas. Algo completamente inviable en un actor profesional, que actúa, finge, hasta cuando está solo en el servicio. Como sucedía en “Tú solo”, la presencia de niños convierte todo en mágico, y si en la película de Teo Escamilla se mostraban las imágenes de toreo más emocionantes, verdaderas, nunca vistas en cine, en “Niños españoles” sucede lo mismo con el baile flamenco. La felicidad, el arje, que transmite Paquita, es digno de La Chunga, y ni tan siquiera en “Rito y geografía del cante”, una de las mejores series sobre flamenco, se muestra con tal transparencia, falta de artificio. El resto de la película es un prodigio de concisión, de sencillez, de belleza. La vida y milagros, la luminosa cotidianidad, de todo un pueblo, de sus habitantes, en apenas 14 minutos, narrados como si fuera un cuento infantil, una fábula. El libro “Al sur de Granada” de Gerald Brenan versión reconcentrada, le hubiera encantado a Truffaut, y al Kiarostami pre-coñazo. Los inocentes Paquita Pérez y Antonio con sus maravillosas sonrisas, ejercen de anfitriones, de Quijote y Sancho, dando un inolvidable paseo en el burro Dolores, transformando una vulgar película turística en una entrañable road-movie castiza llena de verdad, de humanidad.

“Es un mundo pequeño pero creemos que es bueno. Si vinierais a este pueblo y conocierais a sus habitantes creo que os gustarían. A veces son demasiados orgullosos pero son muy honrados. Son muy españoles, como el pueblo en el que viven, Álora.”
(recitado por un genial y didáctico narrador inglés, que comenta todas las imágenes como si se tratase de una película muda, o de un programa de “Barrio Sésamo”)

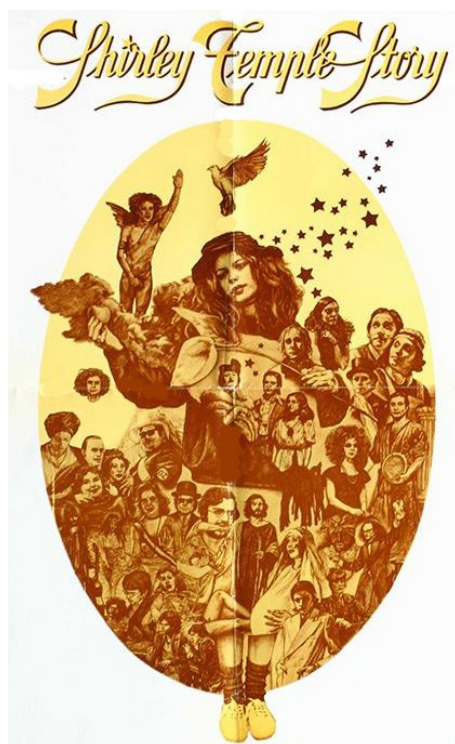


El responsable de esta joyita de la Enciclopedia Británica Films es Bill Deneen, uno de los pioneros, y mejores representantes, del denostado cine educativo, un cine que no nos engañemos, apenas ha dado momentos de gloria al cine. Principalmente porque la mayoría de estas películas no van más allá de la ilustración, de la ramplona divulgación de publi-reportaje. No es el caso de Bill Deneen, que es un narrador en toda regla, alguien que construye una historia, y la desarrolla en imágenes, gracias a un conciso, fluido, montaje (de la genial Grace Garland: *“solo hay tres criterios valiosos a la hora de editar: emoción, historia y ritmo”*), que se centra en lo esencial, sin demoras esteticistas, con una no disimulada vocación de amateur, de aventurero.



52-“Shirley Temple Story”

(1976) Antoni Padrós



En España llegamos tarde a casi todo, con el sobado, malinterpretado, que inventen ellos de Unamuno, presupuesto que los “creadores” españoles siguen al pie de la letra, los directores españoles se sienten legitimados para perpetrar su labor de reinventores, de rapiñadores, sin demasiados escrúpulos, cargos de mala conciencia, ética, praxis, cinematográfica. Con esto quiero decir que “Shirley Temple Story” (1976) es un evidente hito formal dentro del estrechito cine español, una gran película, pero que es imposible justipreciarla sin olvidarse de sus omnipresentes fuentes, el nuevo cine alemán más radical de los años 60 y 70, Schroeter, Syberberg, Fassbinder, Rosa von Praunheim, la post-nouvelle vague más bizarra, teatral, gamberra, que bebe de la alemana, Moullet, Aubier, Garrel, Rivette, el cine independiente americano más underground, Warhol, Anger, Markopoulos, y porque no, el holandés extraterrestre Zwartjes. Imposible, porque como el mucho menos brillante Garay, no utiliza estas fuentes para hacer una cosa radicalmente distinta, para darles la vuelta, sino que se limita a hacer una versión, translación, a la cultura española, lo que viene siendo acastizar Europa con diez años de retraso. El mismo procedimiento que están repitiendo, con bastante menos éxito, verdad, gracia, con el cine asiático, Ming-Liang, Hsiao-Hsien, Kiarostami, ruso, Sokurov, Bartas, francés, Godard, Rohmer, de los 80 y 90, y el cine americano independiente de los 70 y 80, Benning, Jarmusch, Malick, las “nuevas generaciones” de directores autonómicos festivaleros españoles. El eterno retorno de la emulación cinéfila consciente, hiperconsciente, que lógicamente es incapaz de encontrar su propio camino, su propio espacio, su propio público, porque llega a destiempo, cuando sus fuentes de origen ya se han secado, y el espectador se ha saturado de ellas, o mejor dicho, prefiere en todo caso recurrir al original que a la copia adulterada, de segunda mano y peor calidad. Obviamente prefiero esa degeneración, calcomanía, al “nuevo costumbrismo español” que arrasa en taquilla, pero no estaría de más que de vez

en cuando alguien cogiera la antorcha de Val del Omar, es decir, originalidad, vanguardia más tradición específicamente española, castiza, e intentar llevarla por nuevos derroteros, al rubí rojo, con el intento me conformaría, la esperanza es lo último que se pierde, la paciencia lo primero.

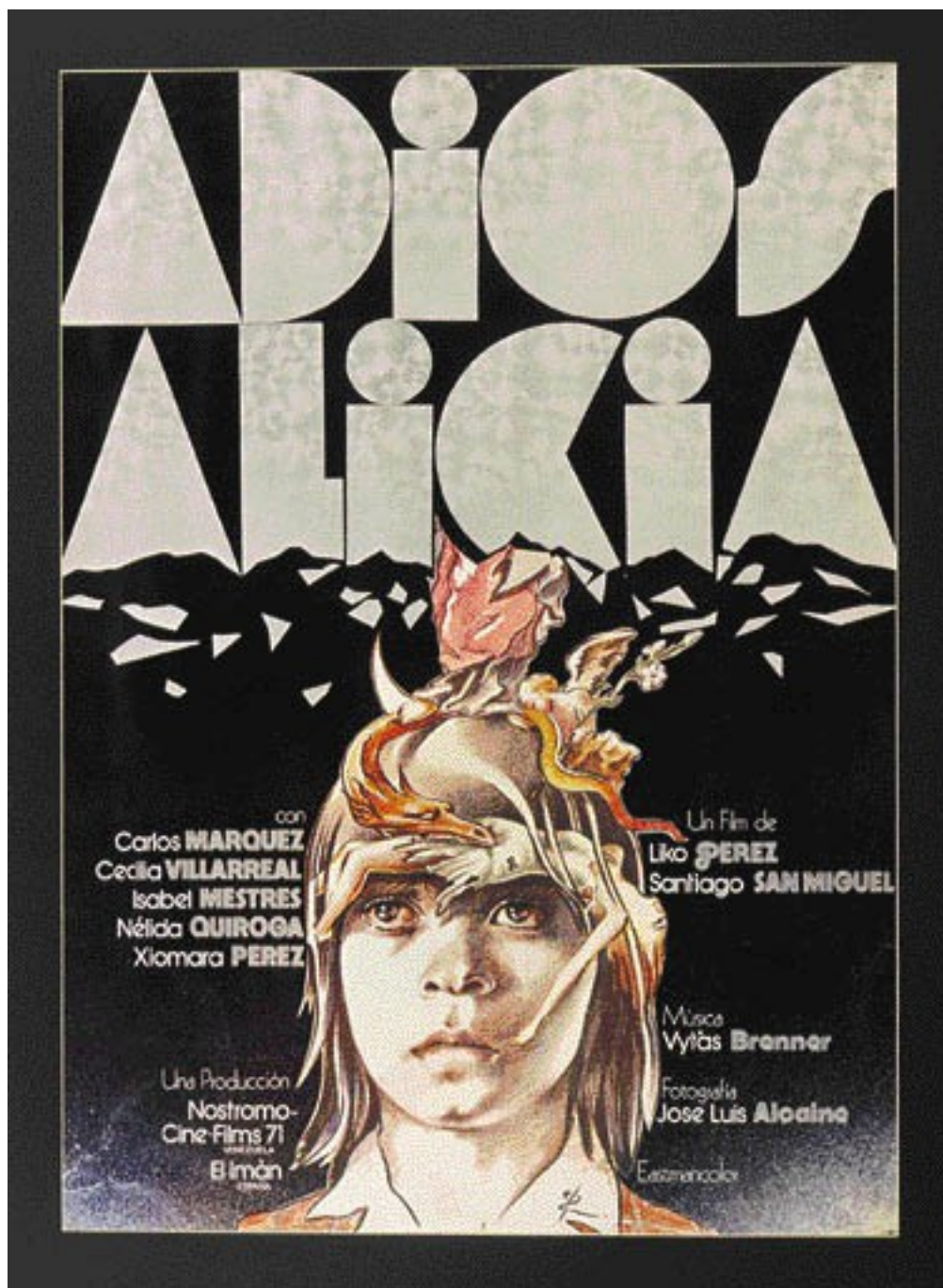
Parte del encanto de “Shirley Temple Story” está en esa mixtificación entre cultura germana e hispana, en ese descojonarse de los mitos universales del cine clásico de Hollywood insertándolo en una crítica de la cultura oficial del franquismo, de la sección femenina, de la burguesía catalana, y de la palabrería revolucionaria hueca, post-sesentaochentera, de la Transición, de la Escolanía de Barcelona, un cuestionamiento desde el humor, desde la distancia brechtiana, desde la continua experimentación juguetona con el lenguaje cinematográfico, sobre todo con el sonido, el fuera de campo y la duración del plano, llevando al límite cada secuencia, cada plano. Una provocación, ruptura, constante del cine narrativo clásico, del modo de representación institucional, que pone a prueba en todo momento al espectador, que exige su implicación activa. Un guiñol amateur, un biopic-musical operístico del juguete roto Shirley Temple, interpretado de manera sublime, genial, por ROSA MORATA, en continuo estado de gracia, sin ella la película no se sostendría, de “El mago de Oz”, que a menudo cae en lo escatológico, en lo vulgar, en la repetición, en la digresión, como forma de distanciamiento, de transgresión, como “Vida / Perra” (1982) de Aguirre, otro, logrado, tour de force formal del cine español a contracorriente. Un antecedente menos intelectualizado, politizado, del teatro de “Els Joglars”. Una película valiente, gamberra, punk, que cuestiona la propia representación, la propia autoría, la propia película, el cine. Comprensible que a Padrós se le considerase una excrecencia, un paria, dentro de la doctrinaria, dogmática, Escolanía de Barcelona, una corriente remansada, amojamada, que no se caracterizaba precisamente por su sentido del humor ni por su capacidad autocrítica, salvando al cachondo, libertario, Nunes, el considerado padre putativo, que no miembro. Una película cinéfila consciente, que se ríe de sus propias referencias, influencias, desde el casticismo, catalanismo, más rancio, más fascinante, un atentado contra la Escolanía de Barcelona realizado desde su propio epicentro. Formalismo extremo para todos los públicos, como el cine de Schroeter, arte por el arte meándose, miccionándose, en el arte por el arte, en el posmodernismo intelectualizado. El principal inconveniente es la duración, tres horas largas haciendo el tonto, haciendo metacrítica, agotan al más entusiasta, un exceso de ambición, una falta de autocontrol, de medida, de huida de la mediocridad, que de vez en cuando se agradece, y mucho.



“Sólo unos pocos directores tienen posibilidades de hacer películas que no partan de ideas de Schroeter.” **Rainer Werner Fassbinder**

53-“Adiós Alicia”

(1977) Santiago San Miguel (y Liko Pérez)



Sin el soplo de aire fresco que supuso el nuevo cine español de los 60, todo lo transgresor, libertario, que le permitieron que fuera, que no fue mucho, el revolucionario cine español de los 70 no hubiera existido, no incluyo la Escolanía de Barcelona, que nunca tuvo un público ni capacidad de arrastre. La generación de directores vascos de los 70, Erice, Olea y el propio Santiago San Miguel, todos compañeros de estudios en la Escuela Oficial de Cine de Madrid, fue la más brillante con diferencia, la que más grandes películas ha dejado para el recuerdo. Aunque en el caso de “Adiós Alicia”, habría que decir más bien dejada para el olvido, ya que ni tan siquiera se ha estrenado en España ni visto por televisión. El hecho de haber sido rodada en Venezuela, con equipo y producción española (producida a medias por Borau, guión a medias con Antonio Artero, maravillosa fotografía del infalible Alcaine, jefe de producción Primitivo Álvaro, la mano derecha de Querejeta, la siempre inquietante Isabel Mestres, precioso cartel de Zulueta, etc.) la ha relegado al trastero de la historiografía oficial llamado cine del exilio, tanto político como económico, el más invisible hasta hace nada, que incluye películas de la talla de “Tlayucan”, “El balcón vacío”, “La vraie histoire de Gérard Lechômeur”, o “Flammes”. De hecho “Adiós Alicia” remite directamente a “El balcón vacío” y a su derivada española, “El espíritu de la colmena”, las tres constituyen un tríptico imprescindible sobre el universo mágico de la infancia, cercenado de raíz por la represión, tanto política como religiosa. Si en la de Erice la dictadura flota en la atmósfera, en la de Santiago San Miguel es una presencia constante, encarnada en la figura del padre autoritario, y en la omnipresencia castradora de la religión, la protagonista absoluta de la película, recogida con la gravedad imaginera de las mejores películas castellanas del vallisoletano Regueiro. Esas bendiciones de la mesa, esas clases de religión, esas misas, son de una gravedad, austeridad, quietud, que impresionan, tienen una tensión bressoniana.



Santiago San Miguel asume mayores riesgos narrativos, tanto en contenido como en forma, con respecto a la película de Erice, a pesar de sus numerosas similitudes (la de Erice es de 1973, pero el guión de la Santiago San Miguel tenía ya siete años cuando se rodó, luego no hablo de plagio, sino de casualidades o afinidades). El personaje mouchettiano magistralmente interpretado por la niña Xiomara Pérez es mucho más ambiguo, tiene más doblez, maldad, que el de Ana Torrent, casi tanta como la inolvidable Leticia Valle de Rosa Chacel o la Tristana de Buñuel. El metalenguaje cinematográfico es la segunda piel de la película, cambiando Frankenstein por “La mujer y el monstruo” del más que reivindicable Jack Arnold, el vehículo que la niña utiliza para huir de una infancia clausurada, represiva, como “El amor del Capitán Brando” de Armiñán o “Los cuatrocientos golpes” de Truffaut, a lo que hay que sumar la utilización del lenguaje del cómic y de las telenovelas para desarrollar la narración a más niveles lingüísticos. El magistral uso de flash-forwards, saltos adelante, y de flash-backs, saltos atrás, en los que la niña presente dialoga, impreca, posee, a su yo adulto futuro. El ritmo más pausado, los increíbles paseos, dignos de Naruse, de Antonioni, la atmósfera de misterio, de tiempo detenido, la continua irrupción de fantasmas, emparentan la película con el esotérico universo narrativo de Adelaida García Morales, de Eulalia Galvarriato, y con la venezolana “Oriana” (1985) de Fina Torres. “Adiós Alicia” rebosa madurez, inteligencia formal, poso, y hablamos de su debut en el largo. Si la película fuera más conocida, difundida, reivindicada, alcanzaría de inmediato el status de película de culto que tienen películas bastante más mediocres, convencionales, como “Cría cuervos” de Saura o “El sur” de Erice, valga la blasfemia.



54-“Bruja, más que bruja”

(1977) Fernando Fernán Gómez



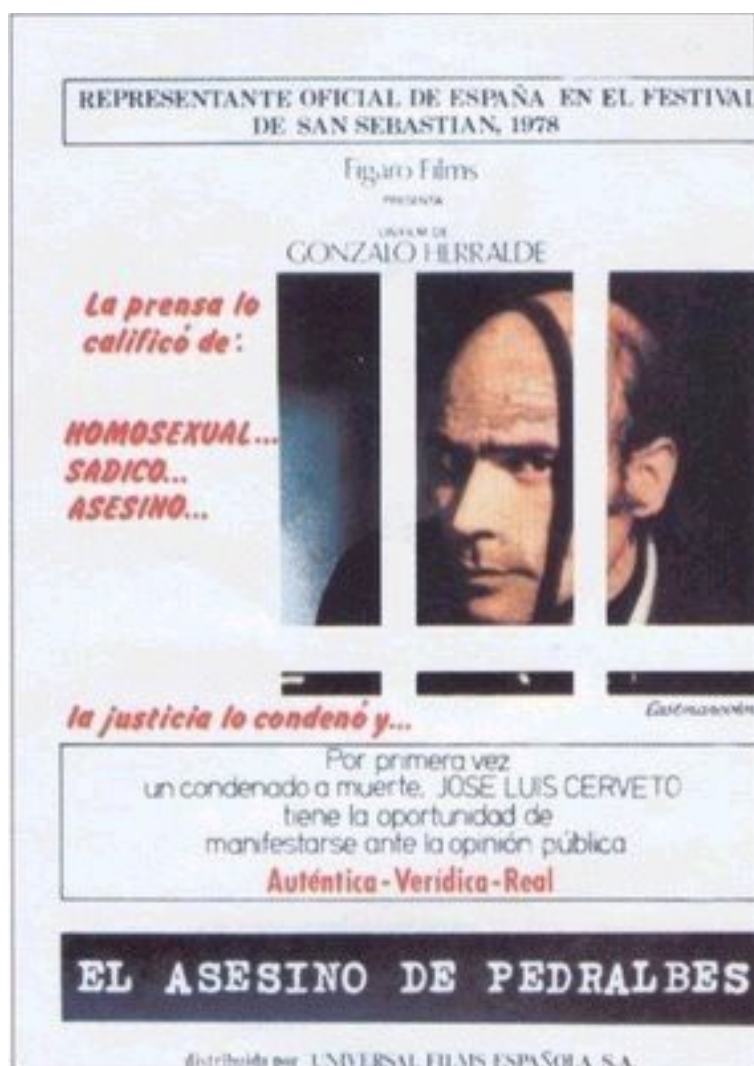
No diré que se me ha caído "Amanece que no es poco", eso es imposible, bueno sí, su repugnante misoginia es insoportable, lo que sí diré es que hay clases y clases, que "Amanece que no es poco" tiene a quien parecerse, en quien mirarse, no es una rara avis en la cinematografía española, es fruto de una tradición, una tradición que es la OSTIA, así, con mayúsculas. Y que con esta película, sitúa a España en la senda de la modernidad, y al mismo tiempo, en la misma década, que las rupturas del nuevo cine alemán, de Schroeter a Syberberg pasando por Fassbinder. Porque "Bruja, más que bruja" podría pasar perfectamente por una película de Schroeter, una opereta bufa rural, lo que traducido al castellano viejo equivale a, esperpento azarzuelado mostrenco. Una película que se descojona del lorquismo, de la España Negra, con total convencimiento, conocimiento, transformando lo que podría pasar por una parodia, en un verdadero homenaje, ultraje. La misma estrategia de Schroeter, que se ríe de la gran cultura, y de la popular, no para denigrarlas, sino para humanizarlas, igualarlas.

Aunque siempre que aparece el nombre de Fernando Fernán Gómez, automáticamente eclipsa a todos los demás, como sucede con "Manicomio", gran parte del mérito hay que otorgárselo al guionista, el poeta murciano, cartagenero, Pedro Beltrán ("Burro de carga"), autor de los guiones de "El extraño viaje", "El momento de la verdad", la serie "El Pícaro", y "El Monosabio", todas recorridas por el mismo espíritu sainetesco, solanesco, zarzuelero. Cosa que no se puede decir de todas las películas de Fernando Fernán Gómez, que oscilan entre el costumbrismo más ramplón y lo grotesco, y que justamente cuando se le va la mano, cuando se toma menos en serio como director, cuando la farsa es más acusada, "El extraño viaje", "Bruja, más que bruja", es cuando brilla a más altura. La secuencia de la berrea del pollino, la sorbida del gazpacho, el interrogatorio, todos los números musicales interpretados por aldeanos, todas ellas de antología, de antolejía.

"No he entendido casi nada, pero tengo que juzgar."

55-“El asesino de Pedralbes”

(1978) Gonzalo Herralde

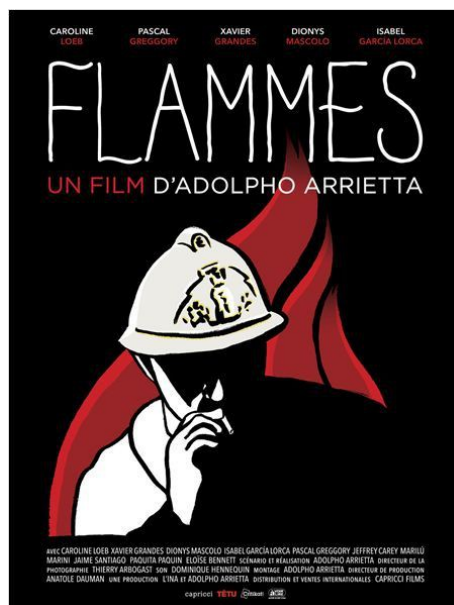


Hay películas en las que sobra el director, en las que no pinta nada, en las que el director por mucho que las firme, solo hace el papel de notario. En el cine español tenemos cuatro casos muy destacados: "El desencanto" de la familia Panero, "El sol del membrillo" de Antonio López, "Ocaña, retrato intermitente" de Ocaña, y "El asesino de Pedralbes" de Cerveto. Ningún guionista hubiera podido inventar un personaje como Cerveto, nadie puede hablar de unos crímenes, de la pederastia, con la naturalidad de alguien que habla del tiempo. Uno de los testimonios más acojonantes, más inquietantes, escalofriantes, que una cámara ha recogido jamás. La realidad tumba a la ficción en el primer asalto.

A Gonzalo Herralde le debemos que esté disponible la colección de entrevistas “A fondo”, algo es algo.

56-“Flammes” (Llamas)

(1978) Adolfo Arrieta



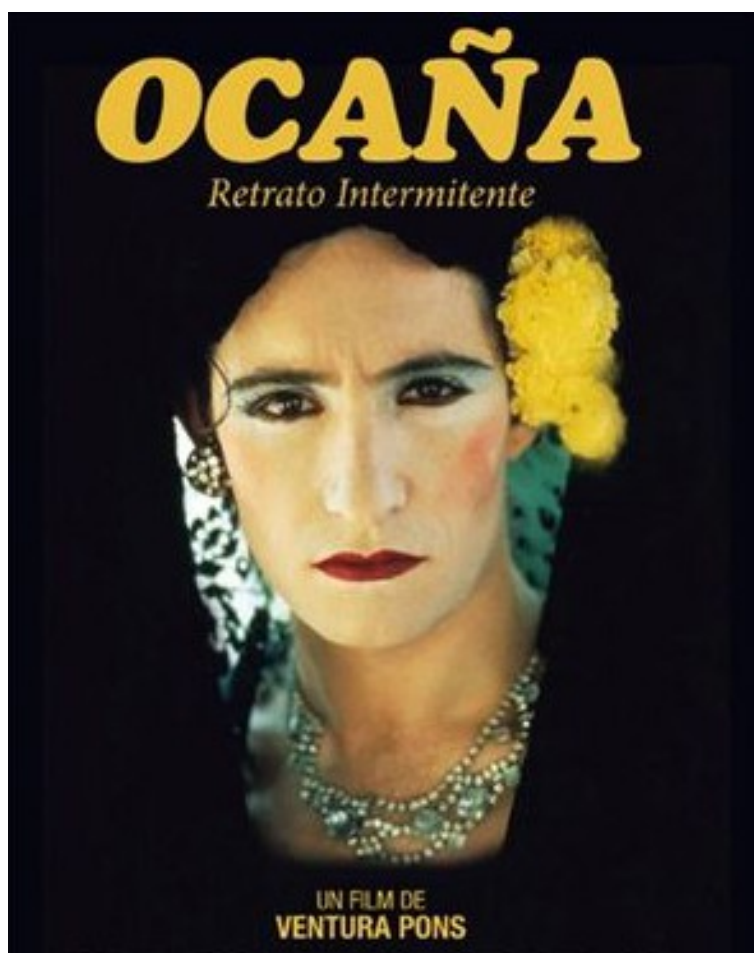
Una de las chorradas más recurrentes, es la de que todos los adultos llevan un niño en su interior, cuando la infancia es justamente todo lo contrario, algo completamente exterior, externo, el territorio del estar, no del ser, del pensar. No hacer absolutamente nada, sin remordimiento de conciencia por ello, jugar, con todo, en todo momento, y la irresponsabilidad, o la falta de conciencia de uno mismo y de la repercusión de tus actos, serían junto con la imaginación, los cuatro vértices que podrían definir la infancia, un tiempo detenido, inconsciente, cuyo espacio privilegiado, mítico, es el hogar, el castillo, el lugar que te protege, aísla, de la realidad, del mundo adulto. Salir de este segundo vientre materno, el verdadero paraíso en la tierra, siempre es una tragedia, porque es definitiva, no tiene vuelta atrás, de la infancia no se sale temporalmente. Como se encargó de demostrar Eulalia Galvarriato en “Cinco sombras”, salir del claustro materno equivale a morir, literalmente.

La protagonista de la película, del cuento, sale al mundo adulto, y lógicamente, se aburre. Vuelve al hogar, al castillo, a Pointilly, e intenta reintegrarse a la infancia mediante la imaginación, tratando de recuperar los sueños, pesadillas, de la infancia. Cosa que consigue gracias al amor, que como diría Valery, consiste en hacer el tonto juntos, en encontrar un compañero de juegos, la única forma de integrar, reintegrar, la infancia en el mundo adulto, de convertir cualquier sitio en un hogar, en un paraíso. La mejor película de Oliveira, Bresson, Duras, Schroeter, y la mejor francesa de Buñuel. Lo que no quita para que esté libremente inspirada en “Le rideau cramoisi” (1951) del romántico manierista Alexandre Astruc.

“Un extraño dotado para la dirección de actores, donde la cojera se vuelve gracia: decorados irrisorios donde alguien ha desaparecido pero siempre puede volver: una alianza precaria de gótico inglés y de española; personajes en búsqueda no del amor, de la victoria o del poder, sino simplemente de un alma hermana; una concisión que transforma la inverosimilitud de la fábula; en resumen, una obsesión por el susurro.” **Serge Bozón**

57-“Ocaña, retrato intermitente”

(1978) Ventura Pons



En Andalucía hasta los ateos son creyentes. Creencia más ritual que espiritual, más de escenografía que de ideología. Esa explosión de color, de alegría, hasta en las procesiones, que no es más que desesperación, tragedia, exteriorizada. Fatalismo que se disfraza de comedia como modo de supervivencia, sobriedad, contención, castellana, por exageración, por inversión. Razón por la que a los andaluces les fascinan los castellanos, y a los castellanos los andaluces, son almas gemelas contempladas en un espejo empañado. “Ocaña, retrato intermitente” tiene la gravedad, tristeza, castellana, y la gracia, alegría, andaluza. Tiene un equilibrio perfecto entre distancia y arrebató, entre representación y verdad, entre ensimismamiento y verborrea, entre testimonio y documento. Lo que los directores franceses amagaron con el fallido “cine-verdad”, José Pérez Ocaña y Ventura Pons lo logran plenamente a base de sencillez, de austeridad formal, de honestidad creativa. Esa procesión pagana, carnavalesca, de teatrillo, que de repente se transforma en una eucaristía gracias a una saeta, es uno de los momentos cumbres de la historia del cine español.



Ventura Pons y Ocaña

Toda esa dualidad que respira la película, la personalidad del propio Ocaña, un tristón extrovertido, luminoso, como Lorca, se hizo patente hasta en la forma estrafalaria, prematura, 37 años, de su muerte, apenas cinco años después de la filmación, víctima de las secuelas producidas por el incendio de su disfraz de sol confeccionado con papel, plástico y bengalas, para la Semana de la Juventud de su pueblo natal sevillano, Cantillana, que no es por arrimar el ascua a mi sardina, por cierto refrán castellano de reminiscencias marítimas, sureñas, pero rima como Dios con Castellana, que además de significar ciudadana de Castilla, es como se pide en los bares castizos un vasito de anís, el vodka castellano.



ROMANCE A OCAÑA (1985) Carlos Cano



“Esta canción es la historia de un mariquita andaluz a mediados de los 70 en Barcelona se solía pasear por las Ramblas vestido de flamenca pero no llevaba ropa interior, entonces si veía un guardia civil, pum, se levantaba la falda, si veía una monja, se levantaba la falda, si veía, yo qué sé, lo que viera... si al final lo que él quería conseguir es que la gente dejara de estar triste, pintaba las vírgenes, decía que en Andalucía las vírgenes eran muy tristes, es verdad, siempre están dramáticas, las vírgenes del hijo doliente, y él las pintaba con castañuelas, con abanicos, con peinetas... y se disfrazó una vez de Sol, o sea, de bengala, en el carnaval de Cantillana, que era su pueblo, en Sevilla y se quemó. Y se murió. Y es un poco el romance que les voy a cantar.”

Era Malvaloca,
loca de querer.
Cerveza la boca.
los ojos café.

Y qué bonita pintaba la ilusión.
Y qué bonita cantando en su balcón.

Regaba la rosa,
regaba el clavel.
Y, entre copla y copla,
soñaba con él.

Era alegría de las Ramblas, corazón.
Armaba el taco, era la revolución.

Virgen de peineta y de mantilla,
pluma de abanico, torbellino,
¡ay!, virgen como Carmen de Lirio.

¡Ay!, se fue, se fue vestida de día.
¡Ay!, se fue, se fue vestida de sol.
¡Ay!, se fue, las malas lenguas decían
que el fuego la prendería,
el fuego del corazón.

Feria en Cantillana,
cometa de fuego,
que en la primavera
subió para el cielo.

Un ángel malo le estará cantando a Dios
“Ojos verdes”, “María de la O”.

Fue libre en la duda,
libre en el te quiero,
libre libre,
libre como el viento.

Y pagó el precio de vivir,
y la alegría la pagó,
con la moneda amarga del limón.

¡Ay!, de quien no sienta la cabeza
y entre nubes de sueños se pierde.
Dios los salve de la clase media.

¡Ay!, se fue, se fue vestida de día.
¡Ay!, se fue, se fue vestida de sol.
¡Ay!, se fue, las malas lenguas decían
que el fuego la prendería,
el fuego del corazón.

(Dedicado a José Ocaña, torbellino andaluz en las Ramblas de Cataluña.)

PERQUÈ TORNI L'ALEGRIA DELS 70



VOTA
OCAÑA

RETRAT INTERMITENT

UNA PEL·LÍCULA CATALANA
PARLADA EN ANDALÚS

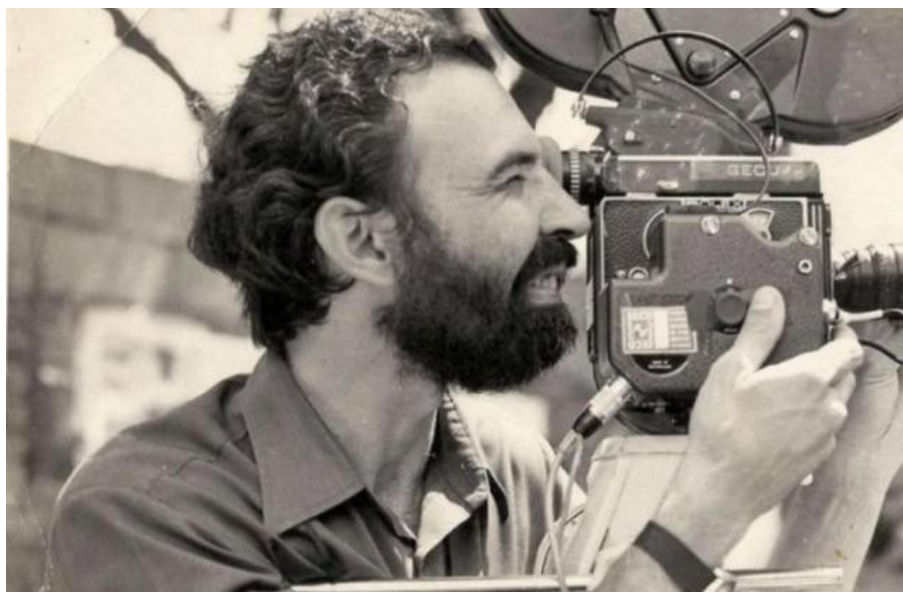
UN VENTURA PONS RESERVA 78

58-“Reflexiones de un salvaje”

(1978) Gerardo Vallejo



Hay dos tipos de directores, los que encajan, adaptan, las personas a sus encuadres, y los que encajan, adaptan, los encuadres a las personas. Los primeros hacen películas estéticamente, formalmente, impecables, pero vacías, huecas. Los segundos hacen películas imperfectas, a ratos toscas, torpes, pero llenas de verdad, de dignidad. Para comprender mejor la diferencia, comparar dos películas centradas en el presente, la despoblación, y el pasado, la emigración, de la Guerra civil, la posguerra, en un pueblo castellano, “El cielo gira” y “Reflexiones de un salvaje”. Quien no sea capaz de valorar, apreciar, la diferencia, de comprender en donde reside la grandeza de “Reflexiones de un salvaje”, y la miseria de “El cielo gira”, va a pasar por la vida, por las pantallas, sin enterarse de nada.



"La película nace del reencuentro y rescate con la España de mis raíces: en 1912 el Tío Porras, mi abuelo, emigra a la Argentina. Había nacido y vivido hasta entonces en un pequeño pueblito de la provincia de Salamanca: Cespadosa de Tormes. Su oficio: pastor. Su salario: patatas, garbanzos y tocino. Un sueño, cuando era niño, me dio la imagen de este abuelo español que nunca había conocido y, por primera vez, la caricia de su mano campesina. Aquel sueño reconstruyó en mi fantasía infantil un retrato que nunca podré olvidar. Caminamos juntos, rodeados por cientos de ovejas, y me hablaba de cosas desconocidas. Quizás por eso he deseado siempre buscar aquel pasado y conocer, en esta España de hoy, las causas que lo llevaron a emigrar.

Así comienza el film, con la recreación de este sueño de mi infancia, este primer dato que surge hoy en mi memoria, al que se van confundiendo otros, sueño y ahora realidad, historias y anécdotas, paisajes y testimonios, y una cadena de lejanos y cercanos llantos y dolores. Porque lo que nunca hubiera imaginado es que también un día, como mi abuelo, tendría que abandonar la tierra donde he nacido, allá en Tucumán, para vivir hoy su misma condición de emigrante, justamente aquí en la España que abandonó hace tanto tiempo...

El Tío Porras partió como muchos otros, cientos de este mismo pueblo, porque no había qué comer. Así dicen hoy los viejos de Cespadosa, los pocos de más de ochenta años que me recordaron, junto a la mesa del bar, cómo eran aquellos tiempos.

Había que irse, allí no había futuro, ni para él ni para sus hijos. El testimonio da pie a la recreación: seguramente junto al calor de un fogón, y entre el llanto de su madre y su mujer, el Tío Porras anunció que se iba a América...

La realidad enriquece la imaginación, la capacidad creativa del pueblo encuentra su expresión. Empezamos a conocer de esta manera España: por los que se han ido y por los que se han quedado... "Los que se fueron escapando de tanta miseria, jamás podrán imaginar los dolores que trajo la guerra" –dice Tío Sitín, hoy uno de los más viejos del pueblo. "Los cadáveres aparecían en las cunetas, los sacaban los falangistas por las noches..." Esa fue la guerra que no vivieron mis abuelos, pero que sí vivió el Tío Pedro, el maestro del pueblo, perseguido y escondido durante catorce años.

Su historia se contaba cuando yo era niño en Tucumán, pero en secreto. Con el mismo secreto que todo el pueblo lo protegió impidiendo que lo pudieran encontrar... Mi tío Pedro es recreado en el film por su propio hijo Angelote, que hoy en sus cincuenta años recuerda: "su mayor obsesión fue siempre porque la riqueza estuviera un poco mejor repartida, y por eso le persiguieron con una saña terrible y tuvo que huir, primero en el campo, en un hoyo, y después en casa en un pajar"...

La guerra y la posguerra que no vivieron los que se fueron, o que vivieron de otra manera: padeciendo desde la ausencia. Como el Negro Fermín, aquel otro tío del que tengo lejanos recuerdos: Era un intelectual, rebelde y solitario, luchaba con su pluma desde allí por la violencia que padecía el pueblo español.

Fermín ahora espera su muerte aquí en España, en un asilo de ancianos de la ciudad de Béjar, porque volvió de Argentina solo para ver a su madre y cuando llegó ya estaba muerta. Su voz asmática es la misma de hoy, igual que su pensamiento... Y nos deja en sus últimas palabras un doloroso interrogante, el que da el título al film: "lo que falta aún por saber es el precio que nos harán pagar a los pobres del mundo los que todavía nos siguen llamando Salvajes". Hoy Céspedes de Tormes tiene alrededor de mil habitantes, menos que en 1912 cuando se fue mi abuelo. Entonces se iban a América. Después de la guerra la juventud fue absorbida por las ciudades industriales...

Pero, ¿es que solamente cuando uno se va pierde sus raíces? ¿Cuántos pueblos hoy tienen la posibilidad de no ser más que espectadores, sin decisión propia? En todo ello pensé al rodar la vida cotidiana hoy del pueblo, al ver sus tareas diarias en el cuidado de unos pocos animales, al ver un vendedor ambulante en su plaza por la que circulan las vacas, los chivos o las motocicletas. Al ver arriba de esas viejas casas de piedra las antenas de la televisión y su gente, siguiendo con atención la última serie americana...

"Reencontrar las raíces es recuperar un pasado, que va más allá de lo que se recuerda en un sueño de la infancia. Es rescatar aquellos momentos en que fuimos capaces de tener, todos, la voluntad de decidir".

Como aquella vez en 1917, cuando mi abuelo ya no estaba en el pueblo, y en esas mismas tierras que tanto caminó, mataron a Manuel Vallejo, por recoger unos leños en campo ajeno. Con el pueblo de hoy reconstruimos aquello, el levantamiento espontáneo de todos por aquel crimen injusto, la marcha por los campos del Amo hasta llegar a los chozos de los carboneros para quemarlos, y la suelta de los toros bravos, lo que obligó finalmente al Amo a vender las tierras al pueblo. La rebeldía y el llanto del pueblo por la muerte de Manuel Vallejo en esa misma plaza en la que se cruzan con la posibilidad de un destino nuevo: por una calle la marcha de 1917 con el cadáver de Manuel Vallejo; por la otra, los niños de hoy reclamando el derecho a la escuela..."

Gerardo Vallejo

59-“Sevilla tuvo que ser”

(1978) Juan Sebastián Bollaín



En España hay un desprecio casi generalizado, que roza lo atávico, por los cortos, como si fueran sinónimo de cortitos. Rara vez son incluidos en las filmografías de los directores, y en el caso de hacerlo, se hace de pasada, como por obligación, considerándolos algo anecdótico, circunstancial, poco serio, infantil, un vulgar entretenimiento, o pre-calentamiento, nunca como algo valioso por sí mismos.

Este menosprecio parece responder a la máxima tan profundamente española del grande, ande o no ande. Ya puedes haber hecho cien cortos que si realizas un largo la crítica la bautizará como tu ÓPERA PRIMA, tu primera película, como si los cortos no fueran películas sino entes abstractos, invisibles. Con lo poco que costaría decir, ajustándose a la estricta verdad, el primer largo. La esencia de una película no es su duración, su condición la otorga el cine, el cinematógrafo, que albergue en su seno. Un buen corto equivale a un buen largo, y ya puede ser una obra maestra que los críticos ni lo mencionarán.

Resulta curioso que en todos los grandes Festivales la Competencia Oficial conste de un apartado destinado a los cortos y que en las crónicas festivaleras de los periódicos, y la mayoría de revistas, sólo se hable de los largos a concurso. Se ve que el hecho de que se suelen poner delante de las películas de la Sección Oficial les confunde y los asimilan, asumen, como anuncios.



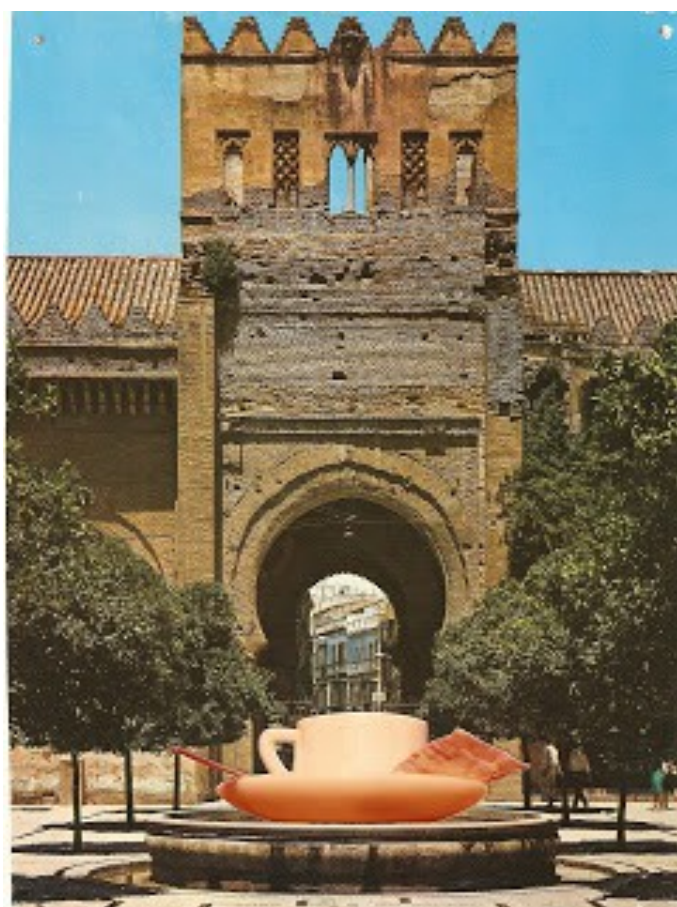
En España el tema es si cabe, que no cabe, más grave, ya que si tenemos que guiarnos, fiarnos, de lo que se considera corto en los cientos de Festivales de Cortos que inundan nuestra querida geografía, corto es sólo el equivalente a una película en pequeño, un ejercicio exclusivamente narrativo, convencional, que por supuesto excluye cualquier conato de experimentación, de vanguardia, de reflexión, juego, con el lenguaje cinematográfico. Todas estas rarezas, extrañezas, entran dentro de la categoría, del cajón desastre, denominado cine abstracto, un recipiente donde arrojar todo lo que se considera marginal, caprichoso y/o pajita mental, vamos chorraditas de directores con mucho tiempo libre y vocación de elitistas, de outsiders.

Fruto de esta incomprensión, ignorancia, gran parte de nuestro patrimonio cinematográfico más valioso, glorioso, ha sido sistemáticamente ninguneado, sepultado, y como consecuencia, también sus creadores, verdaderos héroes, rebeldes con causa, mártires del cine.



Los casos más notables, sobresalientes, de nuestra cinematografía, serían el “Tríptico Elemental de España” (la categoría medimetro siempre me ha parecido innecesaria), del genial Val del Omar, un monumento del cine a secas, no sólo español, y “Soñar con Sevilla” (“Sevilla tuvo que ser”, “Sevilla en tres niveles”, “Sevilla rota” y “La ciudad es el recuerdo”), o en mi subjetiva definición “Pentalogía Sevillana” (para incluir también “Se puede filmar lo imaginario”), del no menos genial Juan Sebastián Bollaín, sin olvidar “El perro andaluz” y “Las Hurdes (Tierra sin pan)” del fuera de categoría Luis Buñuel, y gran parte de la obra del rebelde tranquilo Lorenzo Soler (“Monólogos de un hombre incierto”, “Antisalmo”, “El viaje de los libros”, “Los naufragos de la casa quebrada”, por citar solo algunas). No casualmente cuatro de los directores más libres, arriesgados, que ha parido este estrecho país.

Películas que deberían figurar a perpetuidad en todos los TOP 10 de la historia del cine español, quizás los de Buñuel no tanto, y que rara vez se cuelan en ellas por ignorancia, desconocimiento, o simple papanatismo, la consabida coletilla de sólo películas de larga duración. Esta auto-limitación, exclusión, no nos engañemos, es a nivel mundial, pocas veces veréis incluidos en alguna lista de las mejores películas de la historia del cine, algún corto de los TÓTEMs Pelechian, Huszárík o Herz Frank, por poner un ejemplo, cuando sus cortos constituyen, con diferencia, lo mejor, lo más grande, de sus respectivas cinematografías. Exactamente lo mismo que sucede con Val del Omar, Juan Sebastián Bollaín y Lorenzo Soler, entre otros, que cada cual incluya sus referentes propios.



De lo que no me cabe ninguna duda es que los provocadores RASCACIELOS-POLLA (claros antecedentes de los consoladores de Jean Nouvel) de Juan Sebastián Bollaín son de las poquísimas imágenes icono de la historia del cine español, tan poco dado a imágenes, y tan sobrado de palabras, de cháchara, sólo comparable, equiparable, a la archiconocida navaja de Buñuel. Como esta falta de reconocimiento, valoración, de los cortos en España es algo que está lejos de cambiar, de mejorar (los pocos intentos que se hicieron para que tuvieran salida comercial fueron un completo fracaso, principalmente por razones económicas, los exhibidores prefirieron reservar ese espacio a trailers y publicidad), ya que para la crítica profesional, y gran parte de la amateur, ni existen, la responsabilidad, compromiso, de divulgarlos, difundirlos, reconocerlos, queda únicamente en manos de cada espectador individual, de su subjetivo criterio, allá cada cual con sus complejos, de tamaño.

Rastrear las influencias de “Soñar con Sevilla”, de la “Pentalogía Sevillana”, es complicado, Bollaín la aborda con la pasión infantil de los pioneros, utilizando el lenguaje cinematográfico como un juguete, a la manera de los directores del cine mudo cómico, del Buster Keaton de "El moderno Sherlock Holmes", que inauguraban el cine en cada nueva película. Un Keaton con vísceras, testosterona, escatológico, con los ojos a la virulé, como Buñuel. Un surrealismo radical, transgresor, que no resulta agresivo, ofensivo, gracias al humor negro, a la retranca.



Demostrando que se puede hacer un cine experimental, complejo en la forma, sin dejar por ello de ser accesible, asequible, disfrutable, por cualquier espectador sin un bagaje cinéfilo previo. Corroborando también que el cine de vanguardia no tiene porque ser solamente forma, que un contenido profundo, no necesariamente narrativo, el urbanismo, puede ser tratado, expresado, sin elitismos, sin subrayados, documentales. La modernidad, la utopía, puede, debe, ser mostrada, soñada, con recursos, procedimientos, modernos, revolucionarios.

¿En qué consisten estos recursos, procedimientos? Continuas rupturas espaciotemporales, jugar con la velocidad de las imágenes, cámara rápida, sonido no directo, fallos deliberados de raccord, saltos de la imagen, repeticiones, variaciones, duplicaciones, música no diegética contrapuntística, foto-montajes, transparencias, superposiciones, proyecciones, animaciones con stop-motion, maquetas, zooms de alejamiento y de aproximación, barridos, disociación entre imagen y sonido, utilización del silencio, voz en off no narrativa, irónica, montaje no lineal, antifuncional, entrecortado, surrealismo cotidiano, dadaísmo.



Todos juntos pero no revueltos, sumando, multiplicando, sin aturdir, sin aburrir, sin resultar pretenciosos, esteticistas. Un cadáver exquisito con regusto popular, libertario, una utopía con los pies en la tierra, en el cine.



“Es del año 78, no existía el vídeo en Sevilla, la hice en super-8, que era celuloide en pequeñito, y utilizando los trucos que se utilizaban en Hollywood hace cuarenta años, las transparencias, todas las maneras de hacer efectos especiales, lo hacía en mi habitación con una serie de artilugios y tal. Y lo presenté a la Beca de la Fundación March, que no sé si existen todavía esas becas, a mí me venían muy bien, y ocho señores muy serios encorbatados pasaban censura a la propuesta, y en esta película se veían cosas, insisto en que me gusta divertirme cuando hago películas y aparte de que lance mensajes de uno u otro sentido pues me gusta que el que la vea se divierta, y se quede enganchado en la butaca mirando.



*Y ahí había me acuerdo una que me divertía mucho “la semana de la pornografía sevillana” que tenía su sentido dentro de la historia de la película, pero entonces lo divertido fue ver a los ocho señores de la Fundación March tan serios y tan académicos viendo la película y yo justificándola teóricamente porque aquello era una investigación del lenguaje cinematográfico exhaustiva, entonces claro ellos no podían decir que no estaba bien, aquello era una investigación muy seria y muy bien hecha, y entonces los ocho mirando “la semana de la pornografía sevillana”, mirándose entre ellos diciendo no podemos decirle que no, esto en realidad corresponde a la investigación que él ha prometido hacer y la está haciendo muy bien y aquello en esta ocasión pasó, pasó por la censura y pudo seguir su camino.” **Juan Sebastián Bollaín***

JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN, un activista cinematográfico



Cameo de Juan Sebastián Bollaín en "Sevilla tuvo que ser"

Un director coherente. La coherencia en sí misma no es una virtud, los cabestros, los zoquetes, también lo son. Si esa coherencia va acompañada de una serie de ideas, de valores, meditados, reflexionados, desarrollados, y de una serie de actos, manifestaciones, concreciones, acordes con esas ideas, entonces la coherencia sí es un valor. Hablar por hablar, rodar por rodar, a la espera de que salte la liebre, generalmente trae como consecuencia que la liebre haga mutis por el foro, o muera de vieja. La inspiración se trabaja, se busca, aunque sea inconscientemente.

Vivimos en una época en la que damos por hechas, conclusas, todas las cosas. Son las que son y no hay modo de cambiarlas, como si eternamente nos encontráramos en el final de la Historia, o al borde del Apocalipsis. Actitud, más bien falta de actitud, acomodaticia, indolente, que acarrea que las cosas empeoren, sí, o sí. Hemos aceptado, sin resistencia, que el cine ya no puede ser un medio revolucionario de transformación social, que ha quedado relegado a su mera función de entretenimiento, de escapismo, de onanismo. Algo que siempre se ha atribuido en exclusiva al cine comercial, y que ha extendido sus tentáculos al mal denominado cine independiente, que ha quedado reducido al papel de marginal, no por su capacidad de riesgo, de transgresión, sino por la sencilla razón de que está realizado al margen de la industria. Una simple cuestión económica, no ética, ni estética.

Bollaín no, Bollaín no es de la generación de los jóvenes ancianos actual, Bollaín piensa que otro mundo es posible, que otro cine es posible, y no se limita a decirlo, ni a redactar manifiestos, lo muestra, lo hace, no es un pajero intelectual, es un activista, cinematográfico. Convierte las utopías, los sueños, en realidades, predica con el ejemplo, construye mundos paralelos que sirvan de muestra, de reconocimiento, de lo que las cosas, las personas, las ciudades, pueden llegar a ser, sustituye el pragmatismo por visiones, lo mismo que hizo Julio Verne en literatura, a mayores con sentido del humor, no golpeándote con ninguna bandera. Bollaín transforma la arquitectura, las ciudades, en algo nuevo, humano, vivo, divertido, disfrutable, cambiante, mutable. Es capaz de convertir un Plan General en una aventura, en un parque temático. Bollaín se implica, compromete, con el cine, con la vida, no hace compartimentos estancos, no establece divisiones entre el arte por el arte y el cine social, todo en él es cine popular, arraigado en el pueblo, en las calles, sus sueños tienen patas, son visibles, reales. Pero no es complaciente, no le dora la píldora al pueblo, le canta las verdades del barquero, le provoca, le obliga a reaccionar. Critica la pachorra, tradicionalista, inmovilista, provinciana, idiosincrasia del sevillano, del español, su prepotencia basada en la inseguridad, en la ignorancia, en el orgullo herido, su conformismo disfrazado de nihilismo, su pasotismo fundado en la cobardía, y no lo hace burlándose de ellos, ni compadeciéndolos, lo hace mostrándoles alternativas, ofreciéndoles otros espejos, más amplios, menos opacos, en los que poder mirarse, identificarse, modelos de superación.

Su cine es todo lo contrario al cine posibilista, conformista, que nos inunda, que nos asfixia, es imposibilista, utópico, hace lo imposible posible, convierte la magia, el cine, en algo cotidiano, cercano, en un juguete, a estrenar. Quien ni lo intenta, quien se acomoda, se estanca, se resigna, es un muerto en vida. Bollaín muestra un camino, de los múltiples posibles, cumple su responsabilidad, la del espectador es la de participar, aplicarlo, llevárselo a casa, hacerlo suyo, con variaciones. El cine, la vida, es para valientes, no para espectadores pasivos y/o reaccionarios.



“Si hubiera tenido los medios que muchos jóvenes tienen ahora estaría como loco. Saldría a la calle y no pararía de hacer cosas. No veo locura ni pasión. Pero no quiero ser categórico en esto. Lo único que sé es que a mí lo que más me sana es la locura de hacer una película.” **J.S.Bollaín**

P.D: “Las dos orillas”
(1987) Juan Sebastián Bollaín



Cuadro de Florencio Aguilera pintado ex-profeso para el cartel

Ulises vuelve a Sevilla procedente de la otra orilla, del otro lado del charco, para montar una televisión local. O traducido al lenguaje cinematográfico, al castellano, un canto de amor a Sevilla, sin apenas Sevilla, desde Triana, o antisevillilla, con homenaje a Belmonte incluido, comme il faut que dirían los gabachos, como tiene que ser coño que diría un castizo. Y a mayores una inocente declaración de amor, de devoción, al cine, desde el punto de vista del espectador, y el montador, desde el lugar de la fascinación, las dos orillas del título, la ficción y la realidad, dos gemelas (las Bollaín) indistinguibles.



Metacine del bueno, del ingenuo, del que no se hace visible solo en la forma, en el lenguaje, sino también en el contenido, no es escapismo cinéfilo, está inserto en una trama de denuncia, libertaria, antimachista. Haciendo que sea más accesible, asequible, al espectador, que no necesita un bagaje cinéfilo, cinémeta, previo, para poder apreciar, valorar, los juegos, rupturas, formales. Aunque la vanguardia, la experimentación, de sus cortos sevillanos, está incluida en la narración, en segundo plano, modernidad y clasicismo, EE.UU y Europa, se funden sin necesidad de pisarse, sin tener que elegir, descartar, respetándose.



Aquí no hay una visión cínica del cine, “La gran mentira” de Rafael Gil, es su reverso, “La gran verdad”. Tampoco es una visión nostálgica, acartonada, retrógrada, a lo Garci. Bollain actualiza, acastiza, hace suyo, presente, el cine de Hollywood (con homenaje a Orson Welles, a “La Guerra de los mundos”, incluido), desde dentro, no imitándolo, ni parodiándolo, viviéndolo, como “Passeio com Johnny Guitar” de Monteiro, otra joya de cine dentro de cine, un making-on, que también utiliza como vehículo de fascinación la película de Nicholas Ray, y que posteriormente Almodóvar, el rey del plagio autóctono, retomó, repicó, en “Mujeres al borde de un ataque de nervios”.





Cameo de Juan Sebastián Bollaín en la película

“Las dos orillas” es una ficción que se retroalimenta con la realidad, que la modifica, que se posiciona, compromete, con una postura ética, cívica, de la imagen, del sonido, de la ficción, de la realidad. Un taller de cine popular, de los de verdad, de aquellos en los que el “maestro”, el “profesor”, se borra, desaparece, para enseñar aprendiendo. Una lección cinematográfica de humilde grandeza. Una película anarquista, revolucionaria, insumisa, utópicamente real, sin pancartas ni banderas, con farolillos. “Soñar con Sevilla” para todos los públicos, para el pueblo, cine socialista.



60-“Tiempos de Constitución”

(1978) Rafael Gordon

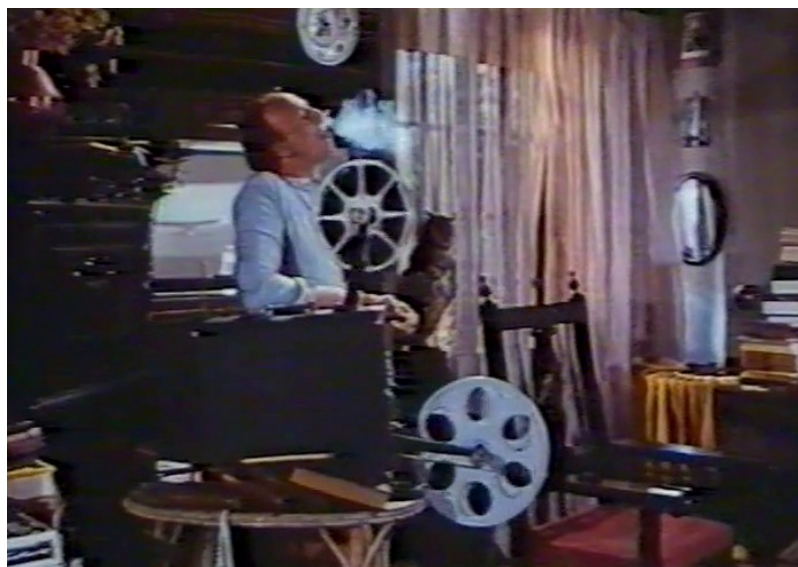


Siguiendo con el especial libertario en el cine, me complace presentarles una película española que podría ser encuadrada en este glorioso subgénero, como no podía ser de otro modo perteneciente a la década prodigiosa del anarquismo cinematográfico en España, los años 70, principio y fin de raza. Toda la represión, frustración, acumulada durante la dictadura fascista de Franco acabó aflorando en el cine, y salvo contadas excepciones, no pasó de vulgar desahogo sexual, el penoso “cine” Clasificado “S”, de tan infausto recuerdo. Aunque seguro que con el tiempo algunos avezados críticos tratarán de reivindicarlo como fenómeno sociológico como hicieron con el patético landismo. Repito lo mismo que dije sobre el landismo, que su valor como documento de época se agota con el visionado de una sola, y mediocre, película, que el resto, cortado por el mismo patrón, plantilla, sobra, lo mismo con el cine quinquí.



Metacine de guerrilla: "La miseria, esa filosofía."

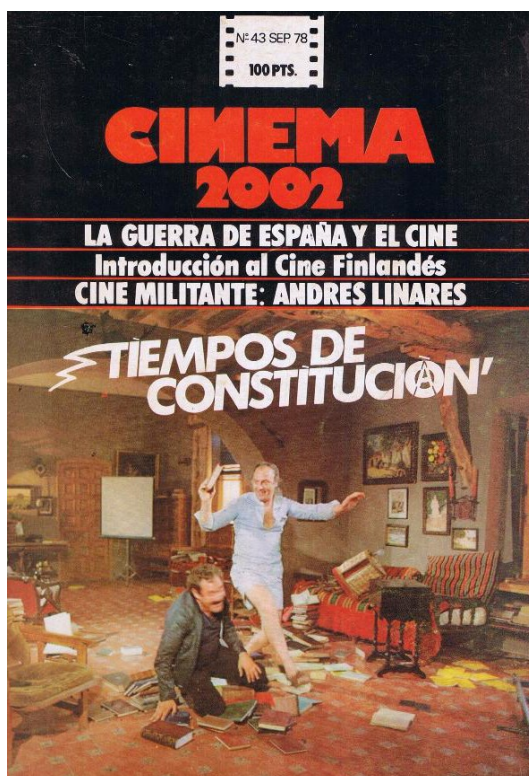
Por el título es fácil intuir por donde van a ir los tiros, la Transición Española, ese fenómeno extraterrestre inexplicable para los que nacimos en los 70 con el abuelo dando los últimos coletazos. Desde la plácida comodidad de la democracia es difícil comprender que no se ajustaran cuentas, que no se provocara una revolución social de proporciones épicas. Asunto siempre pendiente que parece, puede ser un espejismo, el descanso del capitalismo, que está empezando a ser encauzado, veremos. ¿Y cómo eran esos Tiempos de Constitución?, pues a pesar de que no hablamos de un documental al uso, del tipo “Después de...” (1983) de Cecilia Bartolomé, que pecaba bastante de sectario, de plano, la película sí que sirve como documento, fresco, de época, al menos de Madrid, igual que la serie “La España de los Botejara” (1978) de Amestoy. Son impagables los planos en los que se ven las pintadas políticas de los muros, los mensajes en los azulejos de los urinarios, los escaparates, los billares, las guiris, las conversaciones de tasca, las vistas desde las azoteas, la surrealista boda en la capilla de un cementerio, los paseos, a pata o en moto, por el Madrid más castizo, popular, el de los barrios, el de los mercados callejeros, el del Rastro. Passeggiatas documentales, costumbristas, que con los años, apenas 35, se han convertido ya en piezas de arqueología, de antropología, que valen por cien mil palabras de cualquier otro escritor. Echo de menos esa misma capacidad de mimesis, de síntesis, en la banda sonora, que parece ejecutada por un enemigo del director, o por los gitanos de la cabra. También duele la falta de sonido directo, supongo que por problemas de presupuesto, una lástima.



Para que el mural sea representativo, refleje esa época de cambio, de transición, Rafael Gordon escoge para sus protagonistas a una joven representante del pasado, una beata de libro con vocación de catequista, Verónica Forqué, que arriesga su vida en partidas a muerte de ping-pong con el joven párroco del barrio, el padre electricista, José Bódalo, el típico Sancho Panza, chulapo, vividor, que es de cualquier época, eterno, un currito superviviente sin ideología ni conciencia de clase, su novio de toda la vida, Francisco Algora, taxista ocasional para más señas, un hosco filósofo de taberna, un tipo genuinamente español, el que cambia el mundo entre vaso y vaso de vino peleón, el hermano, el presente, el futuro, Ángel Rojo, un progre coñazo, amargado, cultureta de salón, el gafapasta de toda la vida. Tres tiempos que refleja a la perfección Rafael Gordon sin hacer sangre, con inteligencia, optimismo, alegría, humor, ingenuidad, falta de pretensiones, con espíritu de excursión, de crónica dominical de diario local, hablamos de una película low cost, 15 millones de pesetas, el equivalente a 6.000 euros, como mucho, en la era digital. Con una libertad narrativa, formal, sorprendente, como buena road-movie urbana, campera, parece montada a tajos, a hachazos, salvo la reposada, castellana, parte campestre. Llena de digresiones, de sorpresas, de derivas, con interludio quinqu incluido, de encuentros fortuitos de raigambre quijotesca, de secundarios de lujo, El Brujo, José Calvo, Héctor Alterio (bordando el papel de historiador diletante, de crítico en calzoncillos), Alfonso del Real, Kiti Mánver, con su minuto de gloria, y con sentido homenaje a Goya y todo, el más grande artista que ha dado este país. Una película del pueblo para el pueblo, democrática, rosselliniana, berlanguiana, decameroniana, callejera, campechana, contestataria, anti-elitista, que da voz a todo el mundo, en pie de igualdad, a pie de calle. Un anticipo menos amanerado, masticado, castizo, de la comedia madrileña de interiores, de apartamentos de soltero de profesión liberal, de los Trueba y Colomo. Lo que tendría que ser la esteticista, afrancesada, hueca, “Los ilusos” y no es, ni de lejos, es decir, algo honesto, vital, libre. Jonás compra libros, los babea, santifica la cultura, Gordon los arroja al suelo, a la basura, la desmitifica. En definitiva una película pequeña, muy pequeña, que se va desplegando como los pop-up, las ventanas emergentes, hasta convertirse en grande, muy grande.



“Todo lo que no te lleva al hospital está bien [...] he querido devolverle un poco de confianza al cine español, para empezar a despojarlo de cierto masoquismo, de la tendencia constante al luto riguroso y a la crónica de la violación.” **Rafael Gordon**



II



La importancia de “Tiempos de Constitución” al margen de su libertad formal, digresiva, que recuerda a “Pierrot, el loco” de Godard, es su condición de película transitiva, de recoger de forma fehaciente, evidente, el espíritu de la Transición. Un espíritu completamente desaparecido que consistía en que personas de ideas muy diferentes, incluso opuestas, incompatibles, lograban convivir, y llegar a acuerdos, de forma pacífica, cívica. Rafael Gordon pone en imágenes este exotérico espíritu, que en la actualidad parece un milagro, con sencillez franciscana, con humor campechano, sin estridencias, discursos, ni exceso de buenismo, de didactismo. Los cuatro personajes principales, el padre sin conciencia de clase ni ideología, el obrero hosco anarquista, el estudiante activista e indolente, y la mujer tradicional pero abierta de mente, interactúan sin grandes fricciones, tensiones, tirando de sentido común y de sentido del humor, su punto de unión es que todos por fin son libres, después de décadas de dictadura, y que ninguno está dispuesto a que pequeñas disensiones les amarguen, coarten, ese espacio de libertad, personal y colectivo. La ferviente católica se queda embarazada sin estar casada con el hosco obrero y no pasa nada, se lo cuenta antes al padre ácrata que lo acepta con total normalidad. El hermano izquierdista quiere dejar los estudios para trabajar y nadie le suelta un discurso sobre el sacrosanto deber a estudiar, a labrarse un porvenir, un trabajo fijo. El obrero filósofo consigue un trabajo chollo en el campo, de asistente de un historiador, y como traiciona sus principios, le hace sentir una especie de esclavo, pues lo deja sin ningún remordimiento. Deciden casarse en la ermita de un cementerio y no le dan la mayor importancia, como si fuera lo más normal del mundo, lo mismo que llevar a un niño al cementerio en taxi. La misma empatía, tolerancia, la demuestran hasta con los extranjeros, huyendo de la visión picaresca, erótica, con respecto a los turistas, hasta la secuencia del mendigo que le pide que le enseñe las piernas se acaba transformando en una ingenua broma en fuera de campo desprovista de toda explotación sexual, de machismo. Tanta tolerancia en una sola película, y sin estar puntuada, es le mayor canto a la democracia que se podía hacer en ese momento, por desgracia pasó desapercibida porque en esa época triunfaba en los cines la libertad de trazo grueso, el libertinaje, el cine clasificado “S”, la única apertura a la que estaban dispuestos muchos españoles, hombres, la de patas.

61-“Arrebato”
(1980) Iván Zulueta





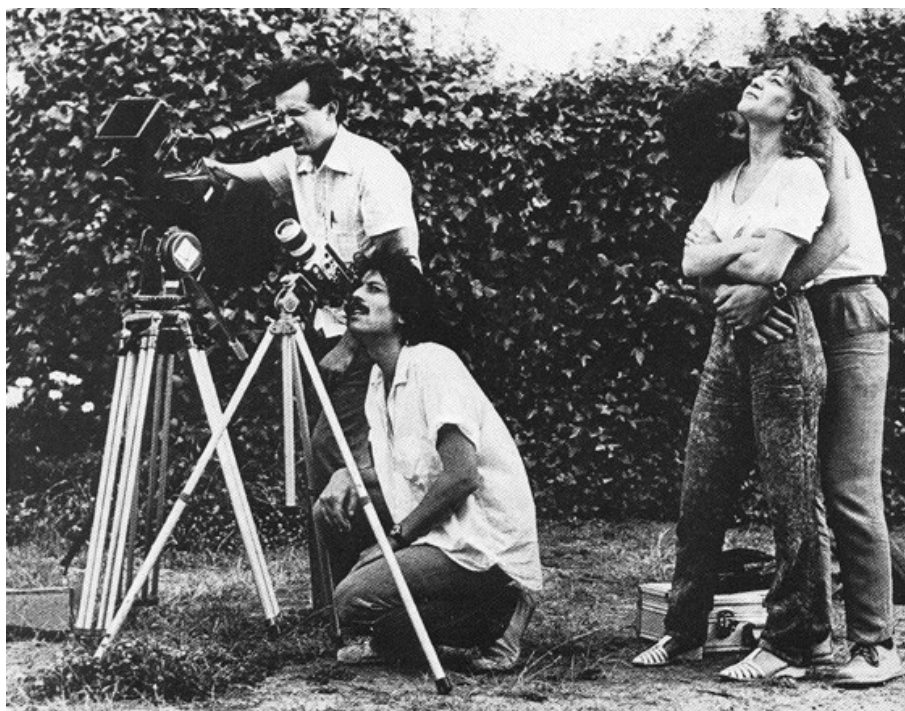
Primero indicar que a Zulueta no le tengo mitificado, me interesa su faceta como ilustrador, pero sin entusiasmos. La mayoría de sus cortos me parecen una chorrada, que no aportan nada al espectador. Parece que Zulueta se enamoró de la cámara rápida y del secuenciador, y pretendió que nos arrebatásemos también, sin conseguirlo, al menos en mi caso, salvo momentos puntuales.

De sus cortos sólo salvaría los cuadros que salen en algunos de ellos, en los más narrativos. “Ágata” (curiosa anticipación de “Arrebato”) e “Ida y vuelta”, que son series de una misma persona en diferentes posiciones incluidas en un mismo cuadro, supongo que pintados por el propio Zulueta.

Siempre tuve prejuicios con “Arrebato”, en general siempre los tengo con lo considerado de culto, mítico. En ésta ocasión los prejuicios no eran justificados, porque a pesar de que a primera vista pueda parecer una película estúpida que va de moderna, no lo es. Es una genial reflexión sobre el cine, sobre las imágenes, una declaración de amor al cine, y sobre el proceso creativo en general.

Uno de los grandes aciertos de la película es compararlo con el mundo de la droga, es exactamente lo mismo. Al principio crear es una especie de juego divertido, que poco a poco, o rápidamente, se va convirtiendo en una obsesión, hasta llegar al punto de que el arte absorbe tu vida, acabas siendo su esclavo, igual que las drogas.

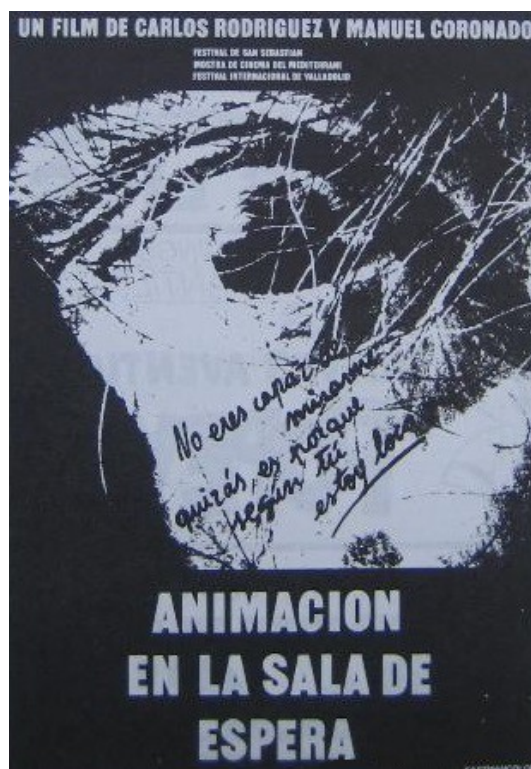
Quien no haya creado nunca, o no haya tomado drogas, le puede parecer exagerado, no lo es, y el proceso de degradación personal desde que empieza la obsesión hasta que acaba vampirizándote, lo narra Zulueta con una gran brillantez. Lo hace incluso con suspense, suspense no creado por la acción, sino por la propia evolución de las imágenes. Al final, como no podía ser de otro modo, el protagonista, un director de cine, acaba convirtiéndose en cine, la fusión que todo artista persigue, que casi ninguno logra.



Otro de los grandes aciertos de la película es contarla desde dos puntos de vista que son el mismo. Desde el punto de vista de un director de cine profesional, y desde el punto de vista de un director de cine amateur, que al final se acaban fundiendo porque son el mismo. Zulueta utiliza al director de cine amateur para contarnos los principios del cineasta profesional, y mostrarnos su evolución desde fuera, examinándose a sí mismo mientras transcurre la película, no en vano Zulueta utiliza sus propios cortos. Y enseñándonos como ha llegado a la situación de callejón sin salida del final, en la que no puede seguir haciendo cine, ni puede dejar de hacerlo. En la que sólo quedan dos opciones: el suicidio, ser cine, o dejar el cine, sobrevivir. Zulueta tomó la primera opción para la película, la segunda para su vida personal, no volvió a dirigir una película nunca más, la misma decisión que tomó Rimbaud.

62-“Animación en la sala de espera”

(1981) Carlos Rodríguez Sanz, Manuel Coronado



La locura, desde el Romanticismo, tiene buena prensa, un sesgo positivo, popular. Se asocia, equivocadamente, locura con genialidad, creatividad, imaginación, diversión, libertad, y nada que ver, la verdadera locura es sufrimiento, obsesión, repetición, aburrimiento, rutina. Pero el mito del “loco maravilloso” perdura en el imaginario colectivo por la sencilla razón de que al loco real ni le vemos, ni le queremos ver. Antes estaban reclusos en manicomios o encerrados en sus casas, y ahora en la calle como mendigos o encerrados en sus casas, es decir invisibles. Esa cara real de la locura nos asusta, nos repele, nos devuelve una imagen negativa de nosotros mismos que preferimos obviar, aislar, como si fueran excrescencias de la humanidad, un bache genético. Y no, la locura no es siempre hereditaria, ni se arrastra desde la infancia, cuál es el detonante de un trastorno mental es un verdadero enigma, por mucho que el psicoanálisis se dedique a lanzar hipótesis al aire por si cuela alguna. El mérito de este documental, para que no se ofendan los puristas etiquetadores, y del resto de los realizados durante la Transición, años 70-80, la Edad de Oro del cine fronterizo en España, es que mostraron por primera vez una realidad oculta, son el contrapunto, el lado oscuro, del NO-DO, el descenso a los infiernos de la contradicción, de la marginalidad, sin paternalismos, didactismos, ni psicología. No hay ni el antes ni el después de los enfermos, los protagonistas son ellos, no sus enfermedades, ni las instituciones, ni los protocolos, es puro presente objetivo sin manipulación, sin puesta en escena, pero con mucho trabajo de campo, paciencia, empatía, tardaron tres años en realizar la película. El peso de la película no está en los testimonios, en la palabra, sino en la imagen, las rutinas, en sus tics, en sus paseos sin rumbo, en su inquietante extatismo, mutismo, en el vacío, porque la vida no es otra cosa que esto, la animación a la espera de la muerte.

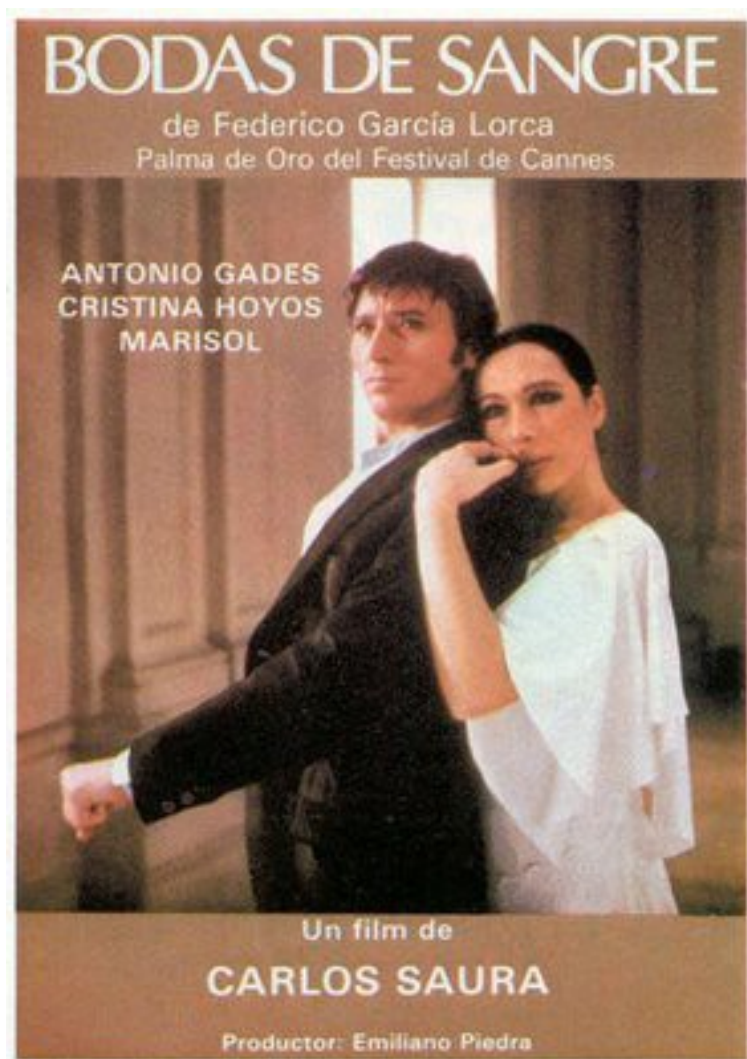


La forma, más rítmica que narrativa, argumentativa, con continuos encadenados, travellings, fotografías, tiende a reforzar esa sensación de tiempo detenido, de ausencia, de limbo vital. Razón por la que este documental, película a secas, nunca hubiera podido ser realizada por Wiseman, su aproximación a la locura “Titicut Follies” (1967) siempre tiene un componente pragmático, de denuncia, crítico, sus películas pretenden ser un revulsivo, cambiar las cosas, enseñar, demostrar. Justo lo contrario de lo que es “Animación en la sala de espera”, una película impresionista, anti-dogmática, que ni juzga ni da lecciones, es pura ataraxia, contemplación desprejuiciada, y sin el exceso de pretenciosidad, de esteticismo, de lirismo poético de “La casa negra” de Farrojad, aquí hay más neorrealismo, más superficie de lo real, más pureza contemplativa. “Animación en la sala de espera” muestra una realidad invisible sin hacer sensacionalismo, de ahí su importancia, su valor. Una realidad en la que se confunden, mezclan, el retraso con las adicciones, con los trastornos mentales, diferentes variantes del enigma del cerebro. Y no, no es una película coñazo, triste, trágica, está llena de vida, de contrapunto, de casticismo, el humor, la alegría, también nacen de la desesperación, son un mecanismo de defensa, de limpieza, como lo son las lágrimas, los gritos. Esta transparencia, falta de onanismo, autorismo, la vía humanista, franciscana, de Alberto Cima, fue principio y fin de raza, en cuanto la democracia española se asentó, se aburguesaron los cerebros, el cine español, que ya no se conformó con su papel de testigo activo, activista, quiso ser protagonista, vedette.

“El loco como tal no es nada. Solo tiene interés durante el periodo de tiempo en que sabe que está loco. No se trata a decir verdad de intervalos lúcidos que pueden ser momentos confortables sino de esa angustia en la que, estando del todo lúcido, se siente loco. Curiosamente los «intervalos lúcidos» coinciden con el olvido de la locura. Porque no son significativos.” Cioran

63-“Bodas de sangre”
(1981) Carlos Saura

BODAS DE SEMEN



No hay orgasmo sin preeliminares. Ni amor sin sexo, sucio.
Lorca lo sabía, Saura también.

Bodas de sangre no es la historia de un asesinato pasional, es la historia de una noche de bodas, de la pérdida de la mocedad, del primer orgasmo, del último. Y por supuesto hay sangre, y cuchillos, hablamos de un amor homosexual.

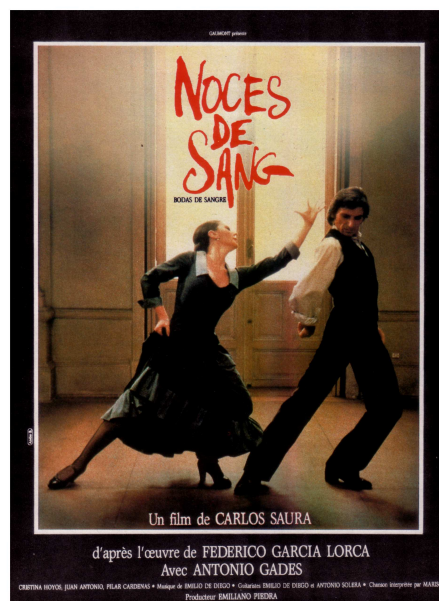
Aparentemente la historia es la siguiente:

Novio se va a casar con Novia. Novia ama a Leonardo. Leonardo ama a Novia, que a su vez está casado. El día de la boda Leonardo se fuga con Novia. Novio les sigue, y Leonardo y Novio se dan muerte.

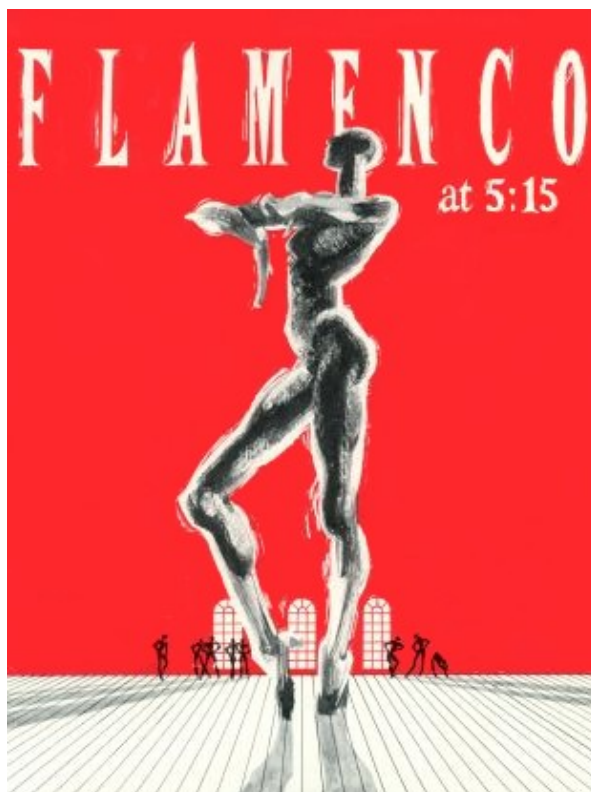
Todo aparentemente normal, una historia de amor heterosexual a tres bandas con final convencional, la muerte. En apariencia.

La verdadera historia es la siguiente. La historia de una pasión homosexual, oculta. Leonardo ama a Novio, y Novio ama a Leonardo. Ambos comparten la misma mujer, Novia, su vínculo amoroso, la muerte, que para variar va vestida de blanco. Novio se quiere casar con Novia, porque Novia estuvo con Leonardo, una forma indirecta de casarse con Leonardo. Pero Leonardo no puede permitirlo, una vez consumada la noche de bodas él desaparece de la ecuación, y se fuga con Novia. Por supuesto ni la toca, no es su virginidad lo que le interesa.

Novio les persigue para evitar que Leonardo y Novia consumen, de ese modo desaparecería él de la ecuación. Y los encuentra, y por fin están solos, son libres, ya no tienen que ocultar su amor, Novia ya no pinta nada, ha cumplido su función de mamporrera. Sólo la queda contemplar, como Novio y Leonardo fornican, desafortadamente, hasta morir desangrados por las heridas de sus respectivos cuchillos. Quien quiera entender que entienda.



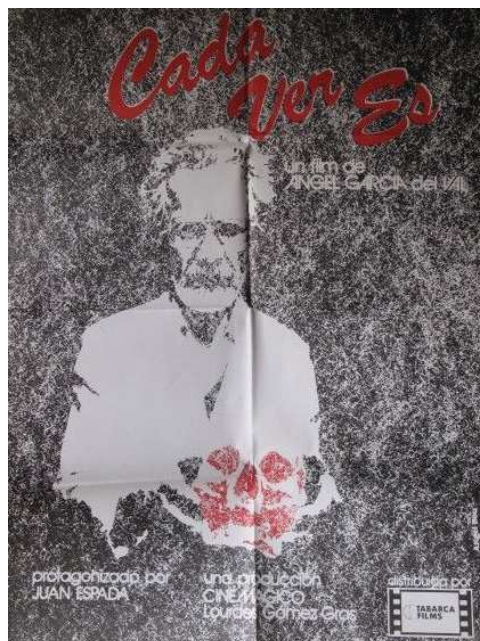
P.D: “Flamenco At 5:15” (Flamenco a las 5 y 15)
(1983) Cynthia Scott



Tres pasiones en una: cine, flamenco y bailarinas clásicas. No hay nada más bello e inquietante en este mundo que una mujer con moño y mallas de ballet, en cambio los hombres dan grimilla, penilla. Bailarinas de clásico bailando flamenco, o más bien intentándolo, con toda su buena voluntad, y muy poquita gracia, salero. Lo milagroso del asunto es que aún así funciona, el flamenco es así de generoso, de rumboso. Y eso que hablamos de bailarines canadienses, que tienen fama de tranquilos, de pasmarotes, de soseras. Son el blanco favorito de los chistes americanos, son sus leperos. El milagro lo ejecutan dos curritos, buscavidas, del flamenco, en concreto dos guiris, el matrimonio, padrinos de Enrique Morente en el extranjero, formado por la bailarina y compositora suiza Susana Audeoud (que formó parte desde 1947 a 1972 del dúo de danza española “Susana y José (José de Udaeta)”, Antonio componía la música de sus ballets), y el pianista y compositor Antonio Robledo, en realidad Armin Janssen (Hannover, Alemania). Vamos que entre extranjeros anda el juego, español también se hace, y si hablamos de flamenco, es mayor el cariño, atención, fuera que dentro. El contenido no puede ser más simple, una Masterclass, una clase maestra de toque de palmas y baile flamenco dada en la National Ballet School of Canada (Toronto), la Escuela Nacional de Danza de Canadá, a alumnos del último curso. Fruto del éxito de la película, del medimetro, ganó el Oscar de Hollywood al mejor corto documental, crearon la compañía “Flamencos en Route” (Flamencos en Ruta). En cuanto a la directora, Cynthia Scott, es más que evidente la influencia directa de “Bodas de sangre” (1980) de Carlos Saura (que a su vez no es más que la puesta en imágenes del espectáculo creado por el bailarín Antonio Gades en 1974, y con el que giró por todo el mundo, incluido Canadá), digamos que es su versión amateur, calentamiento.

64-“Cada ver es”

(1981) Ángel García del Val



La muerte, esa gran desconocida. Si su importancia tuviera que ser testada por el lugar que ocupa actualmente en los medios, en el arte, casi se podría afirmar que la muerte no existe, que somos inmortales. El mirar para otro lado tan común en casi todas las religiones, en el capitalismo, tanto monta monta tanto, que necesitan alimentar la ficción del presente, de la esperanza, de la ilusión, a toda costa, les va el sustento en ello. La muerte no debería asustarnos porque es lo único cierto, la única verdad común, pero el hecho es que asusta, por eso la escamoteamos, como si no hablando de ella, no mencionando la bicha, la despistáramos. Los muertos salen de plano y a otra cosa, como si en lugar de desaparecer realmente solo se hubieran ido de vacaciones, a por tabaco. En España solo Goya y Juan Ramón Jiménez encumbraron la muerte de manera obsesiva, Goya con crueldad, sin esteticismos, y Juan Ramón Jiménez con dejes románticos, acojonados. Había que esperar a “Cada ver es” para que la aproximación fuera humorística, ascética, sin su componente dramático, sagrado, reduciendo la muerte a su evidencia física, material, objetiva, el cadáver, paradójicamente la forma más abstracta, aséptica, de abordarla. Un hito solo comparable al genial corto de Herz Frank “Diagnos” (1975), con el que comparte idéntica potencia formal, falta de escrúpulos morales, estéticos, en este tema las elipsis, el fuera de campo, son una cobardía, una traición, la muerte es inasequible a los formalismos, a las distancias. La película podría pasar por una ilustración en imágenes del ensayo “Paleontología” (El aciago demiurgo) del agonías humorista Cioran. El paralelismo entre los vivos y los maniqués, entre “Los pájaros” de Hitchcock y la invasión campestre dominical de los locos, de los subnormales, explica el porqué el asceta misántropo Juan M. Espada del Coso se siente más a gusto en soledad, en silencio, con sus muertos. Es el mito de la Caverna de Platón al revés, la oscuridad, las sombras, es el exterior, el interior es de un blanco impoluto inundado de luz. Aquí la discapacidad visual, su aislamiento del mundo, su aproximación a él desde el tacto, desde la infancia, es una vía más directa al conocimiento, a la verdad, la única manera de conservar la cordura sin desdoblarse como en “Vértigo”.



El propio título ya da una pista sobre la forma, en la que va a predominar la sílaba sobre la palabra, sobre el párrafo, lo que en plata se llama fragmentación, cine no narrativo, en el que las secuencias no tienen una progresión dramática aunque sí un guión cerrado, es decir una progresión ritual, que va del exterior, la sala de disección, a lo interior, la casa del diseccionador, el intervalo que va del desconocimiento, de lo objetivo, su función, a lo subjetivo, la persona. Al contrario que “El asesino de Pedralbes”, “Ocaña, retrato intermitente” o “El desencanto”, aquí el personaje carismático y sus surrealistas anécdotas, no son el único sostén de la película, la sostiene el lenguaje, la forma, la espectral banda sonora, y los muertos, los secundarios silenciosos, que en todos los casos tienen su minuto de gloria, de martirio enamorado. Juan M. Espada del Coso es un artista de la muerte, un escultor anatómico, no un simple funcionario, artesano, ejecuta todas las acciones con precisión, delicadeza, de orfebre, trata los cadáveres con respeto como si estuvieran vivos, porque para él, como para los budistas, no hay ninguna diferencia entre ambos estados. Juan M. Espada del Coso extrae belleza de la muerte, de los cadáveres, de la descomposición, porque la hay, y mucha, salvo para miradas prejuiciosas, miedosas. Cine independiente del verdadero, del que se deja la vida, el patrimonio, para salir adelante, el director tuvo que vender un piso y la propia cámara para poder hacer las mezclas de sonido. Una película de altos vuelos metafísicos, rima con el “Tríptico Elemental de España” de Val del Omar, con apariencia de humilde, de casera, de cutre.

“Un día esta carne ya no se adherirá a mis huesos. (Si se quiere conservar algún equilibrio y mirar con un poco de confianza el futuro, tienes que pensar en todo, salvo en tu propia carne).” Cioran

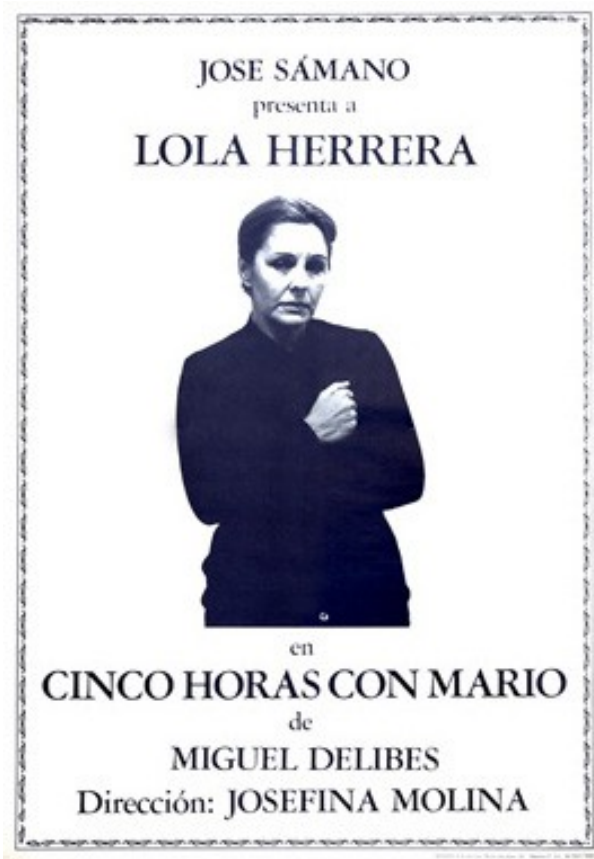
65-“Función de noche”
(1981) Josefina Molina



La película más honesta, emocionante, desgarrada, arriesgada, que se ha hecho nunca en este país, con gran diferencia sobre la segunda. La mejor película realizada nunca por una mujer en España, el resto por comparación no merecerían llamarse películas.

Sólo es comparable en grandeza con “Juguetes rotos” de Summers, “Bodas de sangre” de Saura y “El desencanto” de Chavarri. Mucho más que una película, mucho más que un documento, mucho más que una reflexión sobre el papel de la mujer durante el franquismo al nivel de “Usos amorosos de la posguerra española” de Gaité, sobre la crisis de la mediana edad.

Nadie en este país, ni fuera de él, ha exhibido, ha expuesto, su vida, sus sentimientos, sus debilidades, sus miedos, sus frustraciones, sus complejos, de forma tan visceral, tan cruda. Nadie se ha desnudado tanto ante una cámara, y sin red, como lo hace Lola Herrera en esta película, ni tan siquiera Cassavetes o Bergman. Un verdadero exorcismo a pecho descubierto.



Otro claro ejemplo de que cuando el cine español se quita los complejos de inferioridad, se deja llevar, roza cotas sublimes. Que algún descerebrao haya hablado de “Función de noche” como una anticipación del docudrama, o de programas televisivos del tipo Gran Hermano es para meterle en la cárcel con cadena perpetua, decir memeces no debería salir gratis. Hay personas que en lugar de ojos tienen pies, y con durezas.

P.D: “La mujer sola”

(1986) Josefina Molina



Comparar está muy feo, sobre todo si uno de los términos de comparación es insultantemente feo, mediocre, la Televisión Española actual, en la que no hay absolutamente nada que poder salvar, absolutamente nada, salvo su Archivo, su pasado. Un monólogo teatral de 32 minutos en dos planos secuencia (que perfectamente podría ser uno solo, supongo que en dos por cuestiones técnicas, cambio de cinta), un tour de force que en la actualidad no habría programador que se atreviera a emitirlo, ni de tapadillo. Y mucho menos por su temática, una crítica brutal, con toda la ironía del mundo, del patriarcado, del machismo, latino, ibérico, aderezado con contundentes toques de liberación sexual, femenina, se nota la mano de Franca Rame (“Tengamos el sexo en paz”), injustamente eclipsada por su maridito Dario Fo. Dirigido por una mujer, porque en los 80, y en los 70, había mujeres dirigiendo en Televisión Española, Pilar Miró, Josefina Molina, y la guionista Lola Salvador. En los 70 y los 80 la televisión no era solamente un refugio de elefantes, ni una guardería de recién licenciados en Comunicación Audiovisual, había un trasvase, retroalimentación, entre cine y televisión, que no era considerada la hermana pobre, tonta, del cine, ni un lenguaje menos elaborado, cuidado.



En la actualidad este monólogo sería resuelto con varias cámaras y cientos de planos, mutilando de ese modo la actuación en continuo estado de gracia de Esperanza Roy, que como ya demostró en la genial “Vidas / Perras” (1982), también construida a base de monólogos en plano secuencia, no necesita tirar de truquitos, de pucheros, para sostener completamente en solitario el andamiaje narrativo, espacial, del medimetro, una especie de “La tía Tula” versión de cámara (Josefina Molina dirigió en teatro el monólogo más famoso de la literatura española, “Cinco horas con Mario” de Miguel Delibes). Un solo escenario y el magistral, e invisible, movimiento de una cámara que pasa del primer plano al plano general sin que te des cuenta, sin que notes su presencia, gracias al poder de la palabra, y de la coreografía de sutiles movimientos de Esperanza Roy. Una verdadera filigrana técnica, actoral, que para una mirada poco entrenada puede pasar por una simple cámara oculta casera (como en su genial “Función de noche”, 1981), la ignorancia es osada. La búsqueda de la sencillez, de la sobriedad, de la eficacia en el lenguaje, nunca han sido valoradas en España. Por desgracia estas dos grandes creadoras, Josefina Molina (la primera mujer diplomada por la Escuela Oficial de Cine (EOC), 1969), y en menor medida Pilar Miró, no han tenido un relevo generacional, tampoco los hombres, la falta de talento es unisex.



66-“Los montes”

(1981) Chema Sarmiento



Repito, hay que coger todas las historias del cine español, llevarlas a la plaza del pueblo, y prenderlas fuego (el laísmo no es un error gramatical, es una toponimia).

“Los Montes” es un monumento cinematográfico, imaginero, a la tradición oral, a los rituales, a la sencillez, a la fuerza telúrica de las mujeres. La versión honesta, sublimada, infinitamente mejorada, de “El cielo gira”. Junto con “Sor Angelina, virgen”, la película más sobriamente castellana, eslava, jamás realizada. La muerte, el fatalismo, la decadencia, tratadas con toda la socarronería del mundo, con la misma grandeza de “El verdugo”. Straub en comparación es un impostor, un cultureta, un sieso.

“Los árboles hacen el viento agitando las ramas como si fueran abanicos.”

Por supuesto, a pesar de que, lógicamente, fue multipremiada en diferentes festivales, hasta el 2006 no se ha podido ver en condiciones gracias a una invisible edición de lujo de Diputación.

- *Gran Premio, Festival de Bilbao 1981*
- *Prix du Jury, Belfort 1981*
- *Grand Prix, Festival de Tours, 1982*
- *Prix de la Critique, Lille, 1982*
- *Prix Antenne 2, Lille 82*
- *Prix à la meilleure Première Œuvre, Lille, 82*
- *Gran Prix Festival de Catllar 1982*
- *Seleccionado para el Festival de Cannes, fuera de concurso 1982*
- *Nominado al CESAR del mejor corto-metraje, Paris 1983*















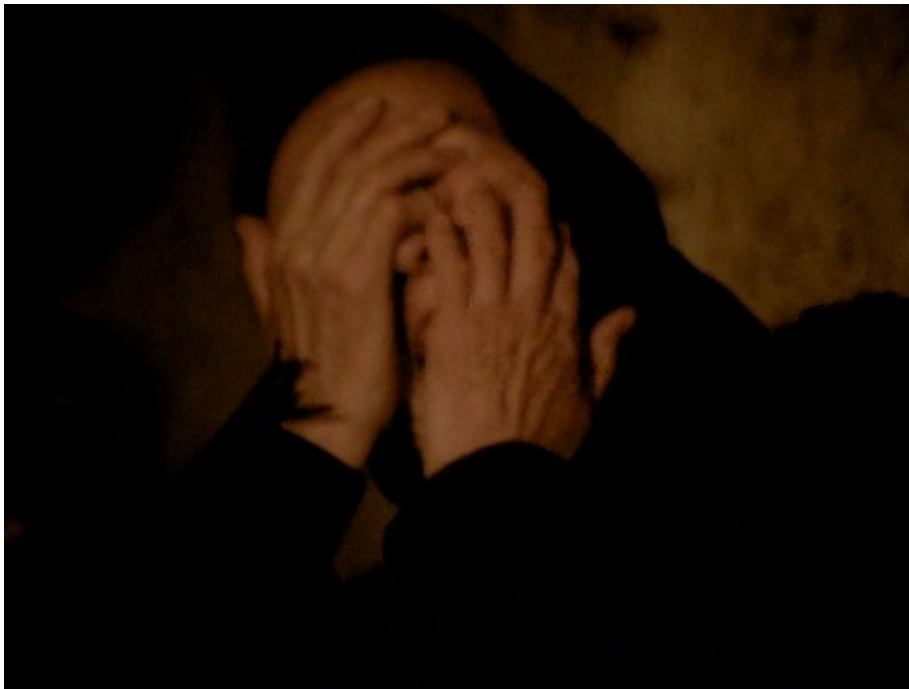




















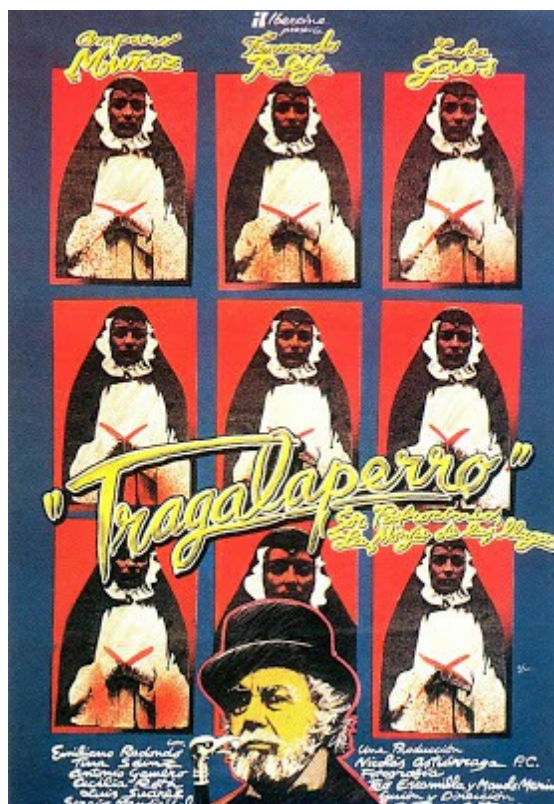






67-“Trágala, perro”

(1981) Antonio Artero



A los españoles nos ponen las monjas, los curas, la religión no tanto. Es ver un hábito, una sotana, y nos ponemos nerviosos, tontorrones. Si hicieran una encuesta a los españoles sobre que disfraz preferirían que se pusiera su pareja un día de traca, al margen del universal de enfermera, sin lugar a dudas el de novicia ocuparía el primer puesto. El cristianismo español, su misticismo, siempre ha estado cargado de sensualidad, de sexualidad pura y dura, tanto la calenturienta Santa Teresa de Jesús como el amanerado San Juan de la Cruz, gran entendido en este tipo de cuestiones. Esta obsesión por la pureza, y su transgresión, recorre toda la iconografía religiosa, y algunas de las mejores películas de la historia del cine español, desde “Sor Angelina, virgen” de Regueiro, que tiene un pequeño papel de curilla en la película de Artero, un papel que le viene que ni pintado como buen misógino, a “Viridiana”, pasando por “Extramuros”, “La noche oscura” o “Laberinto de pasiones”, sin olvidar las películas de Rafael Gil, Luis Lucia, Heredia, Nieves Conde, Orduña, Garci, y un larguísimo etcétera, que entrarían dentro del ortodoxo género de cine religioso, en el que no estarían incluidas las heterodoxas anteriormente citadas, que de religiosas solo tienen la apariencia, los hábitos, las sotanas. Por cierto que hábito sea masculino y sotana femenina tiene su aquel.



La contención, estatismo, distanciamiento, que echaba de menos en “Los ángeles del pecado” de Bresson, o en “Extramuros” de Picazo, muy inferiores a “Trágala, perro”, aquí tiene su cumplida venganza. Por fin la carnal, apasionada, mística castellana, tiene una fiel, extática, representación, y para mayor gloria del altísimo, procedente de un imaginero anarquista. “Trágala, perro” bebe de fuentes demasiado excelsas para que los críticos de la época, que la masacraron sin piedad, pudieran apreciarlas. Pocos directores españoles de los 80, y posteriores, tendrían la ambición, la osadía, de manejar como referentes a los siguientes directores, Dreyer, Tarkovski, Ripstein, Bresson, Godard, Straub, Rossellini, como película fetiche a “Crónica de Anna Magdalena Bach”, y no salir del todo, con las debidas distancias, no tantas, trasquilao, escaldao. Pocos críticos contemporáneos de Antonio Artero, y desgraciadamente pocos críticos actuales, suscribirían estas palabras de Artero: *“No sé por qué el cine ha tenido que desarrollar el discurso de la novela del siglo XIX: chico encuentra chica, chico pasa dificultades, chico se enamora de la chica. ¿Es qué todo tiene que ser así? El cine es específicamente un cine más temporal que narrativo. Y yo cuanto más narrativo veo el discurso, menos cine encuentro en la película.”* Artero como buen español, es de los que dice haz lo que digo y no lo que hago, porque “Trágala, perro” es bastante narrativa, aristotélicamente, wellesianamente, hablando.



Con semejante declaración de intenciones, es comprensible que en la pacata, verborreica, España, no le llovieran los productores, y que quien produjera la película fuera el mismo de “Arrebato”, Astiágarra. Que no escatimó en gastos, porque la dirección artística, hablamos de una película de época, es buenísima, los hábitos de las monjas son espectaculares, y el reparto de lujo, y más que idóneo. Nadie mejor que Lola Gaos para hacer de la Madre Superiora, que Fernando Rey como Juez Instructor, como inquisidor, que Antonio Gamero como su asistente, que una irreconocible, contenidísima, robótica, increíble, Amparo Muñoz, como aspirante a mística, que Tina Sáinz como colgada monjita hortelana, que Cecilia Roth como criada con tendencias pasteleras, que Luis Ciges como sereno. Con esos mimbres, una buena historia, casi un “Episodio Nacional” de Galdós como lo hubiera escrito Solana, una especie de “Proceso de Juana de Arco” de Bresson con monja llagada, arrebatada, la película también está basada en las actas de un juicio, el caso real de la carlista Sor Patrocinio, y algunas secuencias alucinantes como la lamida del bulto de la madre superiora, la pasional declaración de amor de la monja al Jesús de madera, que icónicamente parece una felación en toda regla, nada que ver con el amigo Marcelino, y completamente coherente con el monólogo que suelta: *“Tu amor inmenso es la daga que tiene traspasado mi cuerpo. Todo mi cuerpo. El fuego que lo tiene incendiado. Empápame. Penétrame. Calientame. Quémame. Calcíname”*; el montaje asociativo del reconocimiento de las llagas; la ceremonia de despedida en plano secuencia en la que todas las monjas van pasando una a una besando a la monja con cierta delectación, sensualidad; el eco en la petición de Doña Teresa de Braganza; el coro griego, madrileño, goyesco, con su inquietante movimiento de oscilación; la sábana santa de mierda; todo ello acompañado de una continua, riquísima, deslumbrante, imagería plástica, de Zurbarán a Ribera, pasando por Velázquez y Goya, plasmada con tenebrosa sobriedad por Teo Escamilla, es difícil, imposible, concluir que la película es mediocre, más bien sublime, Buñuel se habría puesto berraco. “Madre Juana de los Ángeles” de Kawalerowicz sin extemporáneas virguerías formales, camerales, esteticistas. El cine religioso, y parareligioso, español, alcanza su cumbre, su altar, queda concluso, cerrado. ¿Hasta que punto puede ser mediocre una película que comienza con grabados de Goya en sus títulos de crédito?



Para finalizar, aclarar que el título no procede de ninguna película porno, sino que es el estribillo de la canción picaresca que se inventaron los liberales para ridiculizar a los absolutistas, a Fernando VII, y que los mendigos madrileños cantaban a finales del siglo XIX para sacarse unas perras por las calles y mercados, y que en la película interpreta José Antonio Labordeta. Bajo ese mismo epígrafe nombró Goya uno de sus aguafuertes, el grabado número 58 de la serie “Los Caprichos”. Como toda película de época, a la manera de Oliveira (“Amor de perdición”), de Picazo (“El hombre que supo amar”), con quienes puede emparentarse, se puede hacer una lectura política actualizada, y teniendo en cuenta que está situada en tiempos convulsos, y de pasión anti-clerical, de la Primera República, de la Primera Guerra Civil, pues Blanco y en Botella. Entre quemar herejes, heterodoxos, y quemar conventos, iglesias, no hay grandes diferencias, España es coherente, consecuente, con sus furores luciferinos, creyentes.



















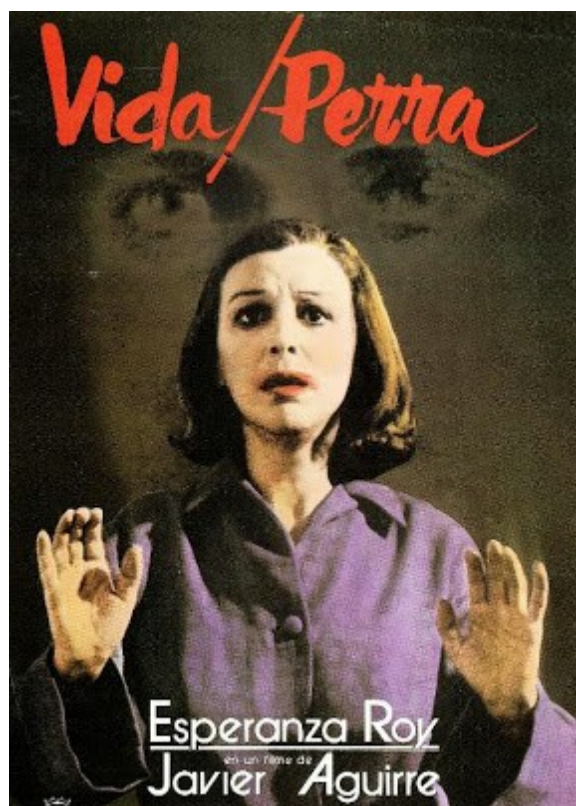






68-“Vida / Perra”

(1981) Javier Aguirre

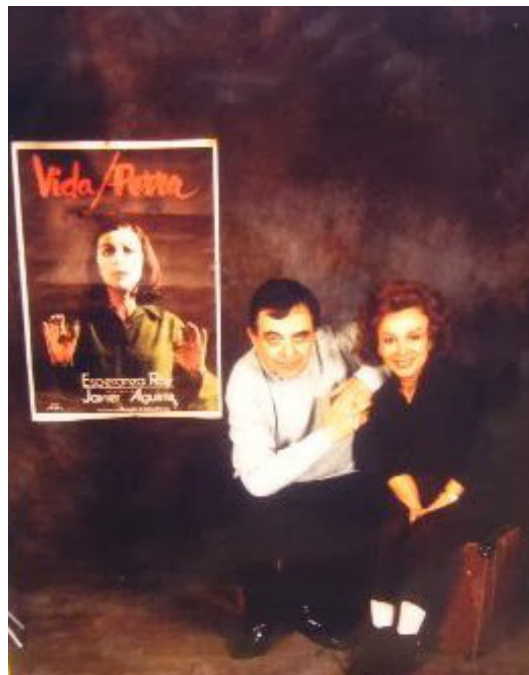


La verdad por delante, no es una película que pueda, que quiera, disfrutar todo el mundo, se necesita una dosis de paciencia, de comprensión, extra, que pocos cinéfilos actuales, también llamados cagaprisas, estarán dispuestos a concederla. Y se estarán perdiendo uno de los ejercicios experimentales, formales, más apasionantes de la historia del cine español, tan poco dado a estos dispendios de lenguaje cinematográfico. El mecanismo formal es transparente, repetitivo, una sucesión de fascinantes, envolventes, distanciadores, travellings de acercamiento y alejamiento, que explicitan el mecanismo, la cámara, y que gracias a la insistencia, a su inmutable secuenciación, acaba por borrarse. Como cuando te acostumbras al insistente ruido de un reloj y dejas de escucharlo, pues lo mismo con la cámara, cuando la haces demasiado visible, termina desapareciendo. Luego primer acierto de Javier Aguirre, que utilizando un acercamiento formal radical, transgresor, lo acaba convirtiendo en algo accesible, natural.

Segundo logro, si cabe más extremo, innovador, mantener la atención, el interés, del espectador, con un procedimiento a priori aburrido, cansino, un encadenado de monólogos en plano secuencia, algo que ya consiguió brillantemente Delibes con “Cinco horas con Mario” (1966), claro antecedente de la película. Que al igual que el genial libro de Delibes, es un ajuste de cuentas, irónico, del adoctrinamiento, sometimiento, de las mujeres durante la dictadura franquista, al que tan amablemente contribuyeron los religiosos, y gran parte de los hombres, que se sentían muy cómodos, muy crecidos, en su ilusorio papel de sexo fuerte, de protectores, controladores,

aplastadores, de la voluntad, libre expresión, de las mujeres. La única diferencia es que el personaje protagonista de la película, del libro de Ángel Vázquez “La vida perra de Juanita Narboni” (1976), tiene un plus de vulgaridad, de descaro, de socarronería, de escatología, que no tiene el personaje de Delibes, dicho de otro modo, Lola Herrera no tiene la mala ostia, el borderío, de Esperanza Roy, que con su sola presencia, transmite mucha más fuerza, verdad. Consiguiendo el no va más, comunicar una soledad profunda con una actuación verborreica, haciendo que el texto, las palabras, se vuelvan imagen.

Un auténtico tour de force de Esperanza Roy, que sostiene con una actuación sublime, magistral, todo el peso de la película, que sin ella se vendría completamente abajo, a pesar del virtuosismo formal de Aguirre. Porque otro de los puntos fuertes de la película es que no solo es un experimento formal, un brillante juego de lenguaje cinematográfico, el contenido suma, se ajusta a él, fusionando a la perfección el costumbrismo de lo tratado en los monólogos, con la modernidad, vanguardia, formal. Algo muy difícil de conseguir, ya que en este tipo de experimentos el contenido y la forma suelen ir cada una por su lado sin que nunca lleguen a encontrarse. “Vida / Perra” es una película coral completamente vaciada de personajes, incluida la protagonista, que se va desdibujando, desintegrando, a medida que avanza la película, de contraplanos, de retórica, de descripciones. Una colección de diálogos monologados, de recuerdos, ausencias, puestas en presente. Una película de cámara con escenario móvil, múltiple, digna de Marguerite Duras, transformando su habitual voz en off en carne vocal.



Javier Aguirre y Esperanza Roy

“En la verdadera soledad están los otros más presentes que nunca.” **Xavier Zubiri**

P.D-1: “Tiempo Dos”

(1960) Javier Aguirre



Cuando hace décadas comencé mi labor de divulgación (labor pionera dentro de la cinefilia española, se reconozca o no, allá cada cual con sus complejitos, la crítica española ni estaba ni se la esperaba) e investigación del cine español, maltratado y menospreciado sobre todo por el cainita cinéfilo-crítico español, manda huevos, lo que más me llamó la atención es la lista de películas favoritas de Javier Aguirre, con diferencia la más arriesgada, diferente: 1-“La région centrale” (1971) Michael Snow, 2-“El ángel exterminador” (1962) Luis Buñuel, 3-“Alcanzaron el transbordador” (1948) Carl Th. Dreyer, 4-“Lost Lost Lost” (1976) Jonas Mekas, 5-“Fraude” (1973) Orson Welles, 6-“Humain trop humain” (1973) Louis Malle, 7-“Nuit et brouillard” (1988) Stephen Dwoskin, 8-“Further and Particular” (1988) Stephen Dwoskin, 9-“India song” (1975) Marguerite Duras, 10-“Mutter und sohn” (1997) Aleksandr Sokurov. Y no por las películas en sí, que ya conocía, y que jamás pondría en mi lista de 10, ni de 100, sino porque no casaban para nada con su propia práctica cinematográfica comercial, que se puede calificar en términos globales como mediocre, muy mediocre. Con esos generosos antecedentes, más de 80 películas, por llamarlas algo, la lista la juzgué como un mero acto de postureo cinéfilo. Aún así busqué por tierra, mar y aire (el motivo fue este texto semi-laudatorio, o anti-laudatorio, no sé el autor: “*Su director siempre tuvo ambiciones de culto: su serie de films experimentales contrastaba con el cine comercial más atrozo. En este caso encontró el pretexto ideal en la novela de Ángel Vázquez, que adaptó para ser interpretada por un solo personaje, una solterona de provincias evocando recuerdos que comportan frustraciones y represiones de toda índole. La esforzada labor de Esperanza Roy es el principal activo de unos resultados algo insulsos*”) la que supuestamente era su mejor película, “Vida / Perra” (1981), a base de insistir conseguí que aflorara, y la sorpresa fue mayúscula, porque realmente era una película extraordinaria, un experimento formal, estructural, una especie de Snow castizo, que casaba a la perfección con la genial novela de Ángel Vázquez (“La vida

perra de Juanita Narbona”). Traté de ponerme en contacto varias veces con el director para tratar de conseguir todos sus cortos experimentales (sólo conseguí el hiperpretencioso "Espectro siete" (1970), y el metacinematográfico "Tautólogos Plus X" (1974), que entraría con holgura en una hipotética lista de los 10 mejores cortos experimentales españoles, lo difícil, casi imposible, sería encontrar otros nueve, sólo Val del Omar, "Fuego en Castilla", y Juan Sebastián Bollaín, "Soñar con Sevilla", juegan en su misma liga), y a pesar de compartir seudónimo, anticine (realmente tengo, he tenido, muchos, 10 cuentas de twitter, todas inactivas, varios femeninos, muy útiles para conseguir cosas, elhijobastardo, cinelacion, saeru, kino, nessuno, Monsieur Dupin, Adrian Mole, Luis Castilla, Juan del Duero...), nunca logré que contestara. Si algo he constatado durante todos estos años es el acomplejamiento de los directores españoles, que consideran sus propias películas una mierda (en eso me incluyo, soy muy español), se avergüenzan de ellas (idem), y por nada del mundo quieren visibilizarlas (también me incluyo, por encima de mi cadáver, en el extremo contrario están los directores mediocres orgullosísimos de sus películas), en la gran mayoría de los casos me ha costado Dios y ayuda, y cientos de sinceros ditirambos, conseguirlo, a cabezón de Pisuerga me gana muy poca gente. Todo este innecesario preámbulo para decir que “Vida / Perra” no es una excepción (a “Carne apaleada” le falta poco para ser una buena película), a pesar de su carácter excepcional dentro del cine español, valga la paradoja, Aguirre tiene cosas tan interesantes, brillantes, como el corto “Tiempo dos” (“Espacio muerto” (1965) también tiene un pase, de pecho), un ejercicio de estilo documental, genial como disocia contrapuntísticamente imagen y sonido (imagen=invierno, vacío, sonido=verano, bullicio), que tampoco dista tanto de los mejores trabajos de Resnais (en cierto modo rima con la también resnaisiana “Los toros en la literatura” (1967) de Regueiro, la diferencia es que la de Aguirre tiene el compás preciso), por lo que sumando el nombre de Snow en “Vida / Perra” (todavía más radicalmente snowiana es la suicida (una adaptación extraterrestre de "El marinero" de Pessoa, un travelling de aproximación sin cortes de una hora y 18 minutos) "Continuum" (1994), Straub es Spielberg en comparación, <https://www.rtve.es/play/videos/cine-desiempre/continuum/6672908/>), no me queda otra que concluir que su lista de películas favoritas no era solo postureo, y que mis prejuicios eran solo eso, prejuicios, aunque siga opinando que su carrera más convencional, el grueso de su obra, no hay por donde cogerla. ¿“Tiempo dos” podría entrar en la antología del cine español en su cara-a? Pues perfectamente.



P.D-2: “España insólita” (1965) Javier Aguirre



Después de ver “España insólita” el primer impulso es ponerte a gritar: ¡Yo soy español, español, español!, o decir: Soy español, ¿a qué quieres que te gane?

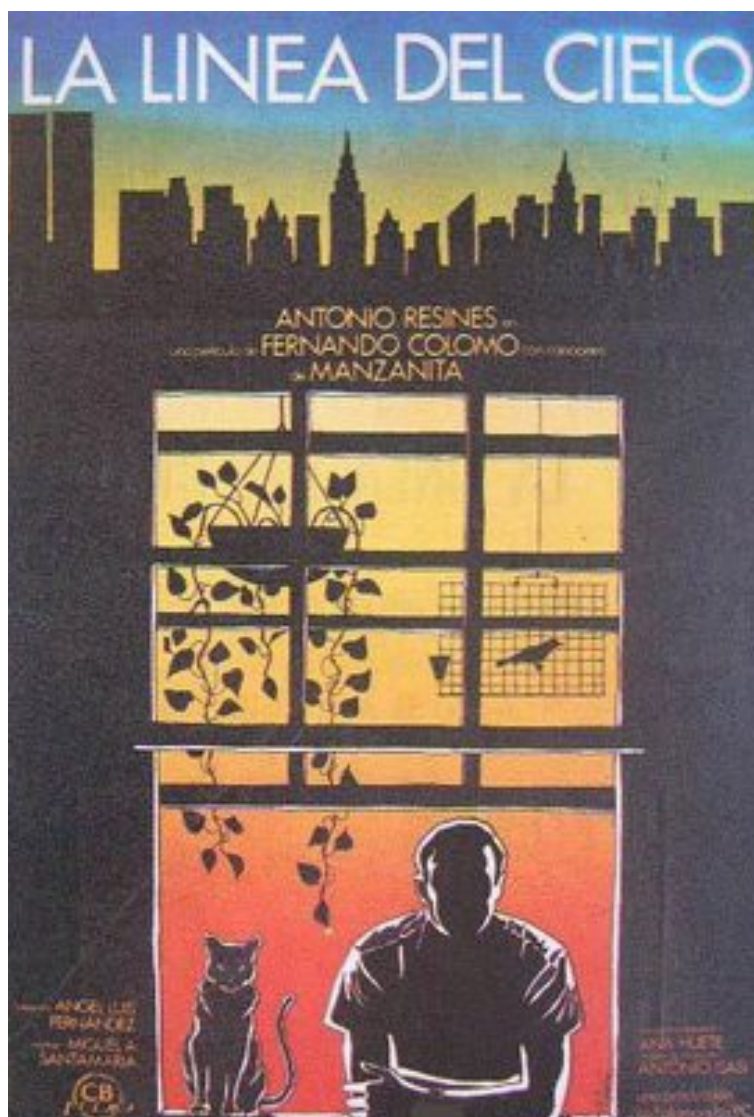
“España insólita” es un chute de autoestima cinematográfica, lo mismo que “Ama Lur” pero con la diferencia de que aquí el subidón del orgullo es más global, cubre todo el territorio de la basta, sin segundas, bueno sí, España. Una refundición de “Las Hurdes (Tierra sin pan)”, “Tríptico elemental de España”, “Lejos de los árboles” y “Ama Lur” pero sin el menor atisbo de brutalidad (si exceptuamos la pelea de carneros), de sensacionalismo, de elitismo, solo propaganda, en el buen sentido, en el informativo, divulgativo, educativo.

Como buen exaltador publlirreportaje filoturístico, la falta de profundidad es compensada por un exceso de sana emoción, lo que provoca que sea mucho más accesible, visible, para el público en general que las otras películas citadas. O dicho de otro modo, es un perfecto vehículo introductorio para adentrarse en territorios más arriesgados, complejos.

Quien necesite más alicientes, tiene como geniales narradores a Julia Gutiérrez Caba, Francisco Rabal, y Fernando Rey, un auténtico gustito para las orejas, a lo que hay que sumar un sentío martinete de Jarrito. El único pero que le pongo es que Castilla, el corazón, los güevos, de España, apenas aparece, será porque no la gusta aparentar. Reitero el la, que no es un defecto gramatical castellano, solo una marca de estilo, de recia estirpe.

69-“La línea del cielo”

(1983) Fernando Colomo



La película comienza de forma inmejorable, con un homenaje a "El amigo americano" de Wenders, con música de fondo de Manzanita (N.Y, La Gran Manzana, ¿lo pillas?), con un par.

El resto, la mejor película de Colomo con diferencia. Una de las más sencillamente geniales del cine español, equiparable a cualquier película del cine independiente americano. Las aventuras y desventuras de un españolito en Nueva York, interpretadas, vividas, por nuestro actor español más castizo, más cabestro, Antonio Resines, en su papel más contenido, más creíble. Especialmente recomendada para todos los Erasmus del mundo, para todos los que han ido al extranjero a buscar trabajo y a los dos días han pensado que cojones hago aquí en tierra extraña. Un canto a la principal virtud de los españoles, la falta de paciencia. Que grande es España, desde fuera.

“Estaba escribiendo un guión titulado “Pintor en Nueva York” y era la historia de un pintor español estilo Tàpies que debería hacer Fernando Fernán Gómez y que viajaba a Estados Unidos para restaurar un cuadro suyo. Era una historia que, en principio, parecía original pero que luego resultaba un poco tópica, un poco cliché. El caso es, como digo, que viajé a Nueva York con la esperanza de que me presentaran a gente relacionada con el mundo del arte, pero no pasó nada de eso. No me presentaron a nadie ni le interesó a nadie la historia que estaba escribiendo. Entonces, de pronto, al darme cuenta de que aquello no funcionaba, me encontré un tanto perdido en Nueva York y lo que hice fue apuntarme a unas clases de inglés para intentar defenderme con el idioma. Más tarde, uno de los que leyeron el guión me preguntó que por qué quería hacer esa película, que era algo parecido a si él fuera a España e hiciera una película sobre un torero. Todo se me vino inmediatamente abajo, pero, paralelamente, recuerdo que hice una visita como oyente al Actor’s Studio, y salí impresionado por el ambiente. Vi una frase de Elia Kazan, uno de los fundadores de la Escuela, que decía algo así como que el artista debía aprovechar sus propios fracasos para crecer y transformarlos en materia artística. Entonces pensé que, si eso era así, yo tenía un material de primera. Y, efectivamente, empecé a verlo desde ese punto de vista y el artista de mi guión se transformó en fotógrafo y lo que llevaba eran unas fotografías que él había hecho. A partir de ahí me fue fácil escribir el guión. Hice un pequeño esquema de 5 folios, sin final, pero en el que veía claramente que había una película, una película diferente y en la que sucedían cosas divertidas. Entonces llamé a casa por teléfono, hablé con mi mujer y le dije que iba a hacer una película underground y que en cuatro días fueran a la oficina para llamarme por teléfono Antonio Resines, Ángel Luis Fernández y Antonio Isasi. Recuerdo que a Resines le dije: “¿Te atreves a hacer un personaje que sea improvisado, sin diálogos escritos y trabajándotelo un poco?” Y él me contestó: “Fernando, yo lo que no quiero hacer es hacer una película que sea doblada.” A lo que le respondí: “Pues no te preocupes. No tenemos un duro, pero la haremos.” A Ángel Luis Fernández le dije que sería una película sin luces y sólo me dijo si podríamos acercar a los personajes a las ventanas y el contesté que así lo haríamos. Y a Isasi también le dije algo parecido: si se atrevía a hacer una película sin ayudante de producción, sin ayudante de dirección, sin script, etc. Todos dijeron que aceptaban y con esta expectativa quince días después vino Isasi a Nueva York y, un poco más tarde, los otros. A Antonio le acoplé en mi habitación en un colchón que pedimos prestado y empezó ya a trabajar, a enterarse de los costes de laboratorio, alquiler de cámaras, etc. Y a los quince días llegaron Resines y Ángel Luis y empezamos a rodar la película. Lo hicimos con cinco personas de equipo técnico. Se rodó en cuatro semanas. En principio pensamos en cinco pero íbamos muy rápido porque no había que iluminar, ni había que esperar a que aparcaran los camiones, todas esas cosas que pasan en los rodajes. Tampoco había que colocar el travelling, porque toda la película está hecha con cámara fija, aunque en ocasiones, eso sí, rodamos con dos cámaras, ya que la segunda cámara la alquilábamos normalmente el jueves diciendo que era para rodar el viernes, con lo cual nos la alquilaban para un día y rodábamos el viernes, el sábado y el domingo. El lunes era nuestro día de descanso y ese día devolvíamos la cámara para volver a alquilarla el jueves siguiente. Con este sistema el martes y el miércoles hacíamos planos más sencillos. Los martes hacíamos las secuencias en que Antonio estaba solo y los miércoles las de la chica protagonista porque era el día de la semana que libraba.” **Fernando Colomo**

P.D: “Köñensonaten” (segmento de “Cuentos eróticos”)
(1979) Fernando Colomo



¡ALELUYA! ¡ALBRICIAS! Por fin algo salido de la cabeza, del bajo vientre, de Fernando Trueba, interesante, dirigido por Fernando Colomo, otro que tal baila. El motivo del milagro, hablar del salidismo congénito español utilizando como mediador a Bergman, iba a puntualizar parodiándolo, pero no, Bergman por sí mismo constituye su propia parodia. El cine español de los 70 supuso un soplo de libertad, la pena es que sólo sirvió para liberar la bragueta, la única libertad posible que conciben los directores españoles.



70-“Maravillas”

(1983) Manuel Gutiérrez Aragón



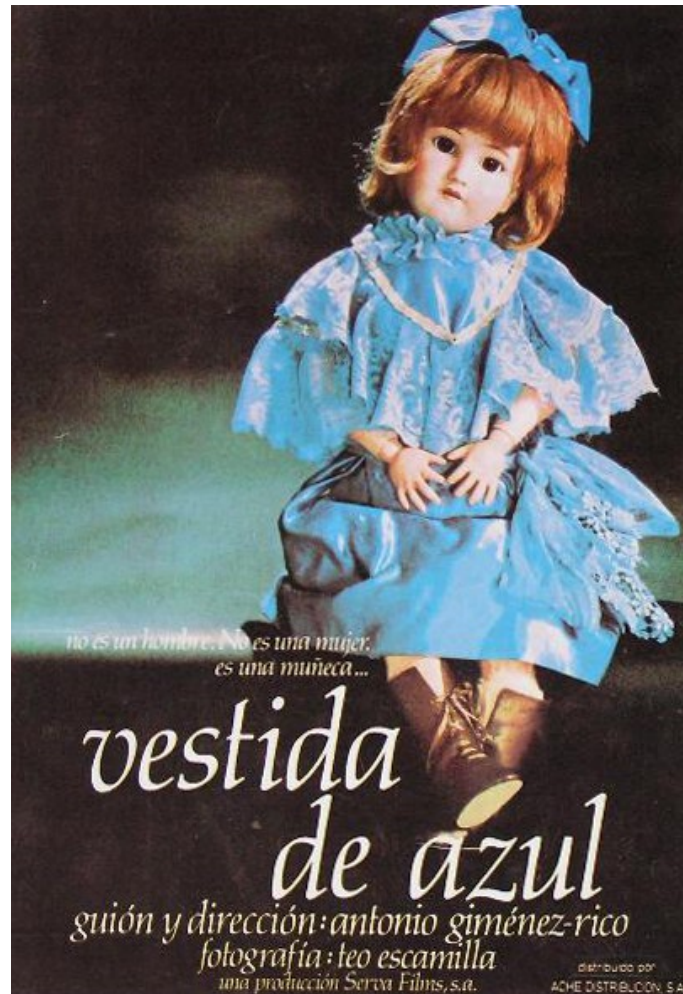
Judío no se nace, se hace. Una película kinky crepuscular, metafísica, la única digna de llamarse película, e incluso “Deprisa, deprisa”. La obra maestra de Gutiérrez Aragón. No es una obra maestra a secas, por la puta manía que tienen los guionistas españoles de joderlo todo en el tercer acto, con la infantil obsesión, necesidad, de atar todos los cabos, de no dejar nada suelto, sin explicar. Como si se tratase de unos vulgares ilusionistas de pacotilla, que no contentos con realizar el truco de magia, necesitan contar con pelos y señales cómo se ha realizado, no vaya a pensar el espectador que el mérito no es suyo, que es magia. Ese estúpido narcisismo, egocentrismo, ha convertido en fallidas, muchas películas que apuntaban maneras. “Maravillas” no lo es, de puro milagro, porque los dos primeros actos son espectaculares. Pero Gutiérrez Aragón consigue cargarse de un plumazo, todo el halo de misterio que rodeaba a la película, y total para nada, para rematar una película que ya estaba más que rematada, sin necesidad de darle la puntilla. En este país de pandereta, de panceta, no hay modo de dejar al espectador con hambre, siempre tienen que mostrarle a Frankenstein, ir al Sur, o escribir la segunda parte del Quijote. La cosa es no dejar un margen de indefinición, de reflexión, de ensoñación. La recurrente obsesión de los nostálgicos perfeccionistas, la de tratar de dar un sentido final, finalista, a todo, a todos, cuando la vida, el cine, es una gran apertura al infinito, al misterio, al vacío.

¿Qué diferencia esta simbólica película del resto de películas simbólicas de Gutiérrez Aragón? Que en esta ocasión los símbolos tienen encarnadura real, son de carne y huevos. Las actuaciones de Cristina Marcos, el Pirri, o Quique San Francisco, no las puede imaginar, modelar, ningún guionista, ningún director. Pertenecen a la categoría de imponderables del cine, de la vida, del misterio de la existencia, de la magia del cine, de su esencia.

“Se vive como se sueña, solos.”

71-“Vestida de azul”

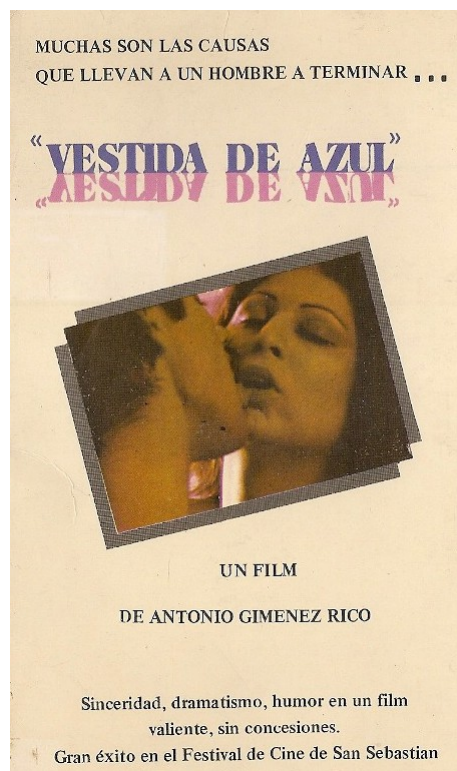
(1983) Antonio Giménez-Rico



Impresionante la valentía que hubo en el cine de la transición, y la cobardía que existe en el cine actual.

El cine español es la ostia, no solo es diferente, que lo es, una fuente continua de sorpresas, sorpresas que no te da ninguna otra cinematografía, y donde menos te lo esperas. Si alguien me dice que el señor con pinta de aldeano, que vertía unas opiniones sobre cine en "¡Qué grande es el cine!" tan arriesgadas como las que podría dar un seminarista, o un curilla, no me refiero a Prada, hablo de Giménez-Rico, iba a darme semejante revolcón, le digo que se vaya a reír de su puta madre. Menos mal que el prejuicio es la antesala del juicio, y a prejuicioso no me gana nadie.

Lo bueno de ser un indocumentao, es que me presento ante cualquier película a puerta gayola, sin saber que me voy a encontrar. Por el título me temía una película costumbrista de señoronas de provincia, y de repente me encuentro con una reunión de señoronas de capital, a mayores travestis.



Los caminos del cinematógrafo son inescrutables, y llegué a Giménez-Rico gracias a "Los peces rojos" de Nieves Conde. Buscando esta película averigüé que "Hotel Danubio" era un remake. Como "Los peces rojos" no estaba disponible en la red (ahora sí lo está gracias al único DVD que he comprado en mi vida, y el único que voy a comprar (va a ser que no)), pues la vi, y me gustó, bastante. Un guión perfecto de Carlos Blanco, y un tratamiento manierista a lo Sirk de Giménez-Rico, que por momentos es brillante. Después de esta revelación me bajé todo lo disponible. Mi segunda incursión fue "Soldadito español", una película más que mediocre, que tiene como única utilidad la de explicar a los jóvenes actuales lo que era la mili, la insumisión, y la objeción de conciencia. Me dejó muy pocas ganas de ver más, pero como soy un inconsciente sin criterio, me puse "Vestida de azul", y la sorpresa fue mayúscula.

"Vestida de azul" es una película arriesgada, honesta, valiente, muy valiente (todo lo contrario que la mediocre "Cambio de sexo" de Aranda, que está llena de topicazos) que trata el tema del travestismo, sin sensacionalismo, sin dramatismo, sin condescendencia. Con naturalidad, con normalidad, sin morbo. Sin necesidad de reivindicar somos personas, no hace falta resaltar lo obvio, como la maniquea "Princesas" de Aranao, o las casi siempre petardas aproximaciones al tema de Almodóvar, los travestis de sus películas parecen mujeres disfrazadas, sus mujeres, travestis sin paquete.

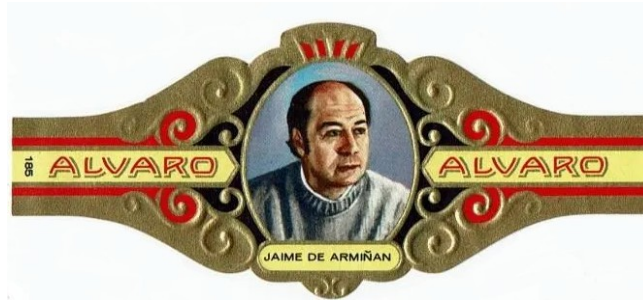
Lo dicho, el cine español es la ostia. Una mezcla entre "Función de noche" de Josefina Molina y "Bodas de sangre" de Saura, que comienza con un R-8 blanco, ya no necesito más, y termina con "La bien pagá", para mear y no echar gota.

72-“Cuentos imposibles” (serie)

(1984) Jaime de Armiñán



El único genio con mayúsculas, y en el sentido más amplio, versátil, de la palabra, que ha dado la cultura española desde el tardo franquismo hasta la democracia, pasando por la Transición, se llama Jaime de Armiñán, aunque el consenso progre le haya colgado ese intimidante sambenito a Fernando Fernán Gómez, un aprendiz en comparación. El defecto de Armiñán, el mejor guionista español de todos los tiempos, el gran lastre que le impide ser reconocido por todo el mundo como el gran genio que es, es la modestia, el sarcasmo y la humanidad. Armiñán es el español más comprensivo, el único demócrata, humanista, también con mayúsculas, que ha dado este sectario país, alguien que es condescendiente con las debilidades, vicios, de los demás, porque saben que son propios, universales. Su crítica de la idiosincrasia española siempre es feroz, ajustada, pero nunca hace sangre ni mira por encima del hombro. Armiñán te canta las cuarenta con sarcasmo, con ternura, no te juzga, simplemente te pone delante del espejo para que recapacites, para que despiertes, para que mejores. Con dos personas como Armiñán, el frentismo de la sociedad española actual no existiría, su empatía, su bonhomía, es incompatible con la cerrazón, con la estrechez mental, y sentimental. Si Buñuel es el bellotero que todos llevamos fuera, Armiñán es el santo varón que algunos llevamos dentro, y que no dejamos mostrar para que no se nos caiga la máscara del todo, ni nos devoren los lobos, con o sin piel de cordero, con o sin pasividad agresiva. En cuanto a la serie, aunque realmente sean 6 películas independientes rodadas en 16 milímetros entre noviembre de 1983 y abril de 1984, un perfecto resumen de toda su filmografía, de toda su seriografía, “Suspiros de España” en color y sin autocensura, o dicho de otro modo, “Suspiros de España” sin la existencia de la censura. Por supuesto con su habitual, y sutil, feminismo montuno, sus personajes femeninos siempre son más resolutivos, decididos, complejos, que los masculinos, *"nada hay más fácil que un hombre"*, y su certera disección de los sueños del gris españolito medio, de la vilipendiada clase media, la gran despreciada de la intelectualidad, la clase que siempre ha levantado a España de sus cenizas. La aristocracia, la casta política, artística, y la clase baja, siempre han mamado de su generosa teta caída. Una obra maestra de sarcasmo, de construcción narrativa, que precisamente por eso, pasó completamente desapercibida para el público en general, y eso que fue emitida en La 1 en Prime Time (los martes a las 21:30 y 21:00, en 1984 y en 1987). Lo mismo que “Stico”, rodada casi a la par, y que podría pasar por un cuento imposible más. Armiñán solo compite consigo mismo, y “Juncal” ha opacado el resto de sus series, incluso mejores. No nos merecemos a Armiñán, en España siempre vuelve a atardecer, y a los genios se les trata como puta en rastrojo.



- 1-INGRID BLOOM: Landismo crepuscular, el cine del destape se mira en el espejo del costumbrismo satírico.
- 2-NUEVO AMANECER: Versión mejorada, lograda, de "Atraco a las tres", o los caudillos no siempre mueren en la cama.
- 3-ROSA FRESCA: La versión feminista de todas las películas de Woody Allen, con un plus de maltrato animal.
- 4-¡HA DICHO PAPÁ!: El mejor cuento moral de Rohmer, con la sana pachorra, inmoralidad, de los católicos practicantes.
- 5-HOSTAL VALLADOLID: "Suspiros de España" condensada en una hora, o donde tengas la olla no metas la polla.
- 6-JUNCAL: El sublime origen de la serie "Juncal", el *print the legend* fordiano versión fantasmada castiza.



“Son sólo relatos de imposibilidades cotidianas. En la cabecera de cada episodio va a ir un pequeño diálogo del tipo ‘¿a que no sabes que fulanita va a tener un niño?’, ‘¿fulanita un niño? ¡Imposible!’. La imposibilidad no va más allá. Son lo que se ve. Temas que nos preocupan y que antes no se podían contar en TVE, si no era de tapadillo.” **Jaime de Armiñán**

P.D: La serie se puede ver completa en youtube (una vergüenza que no esté en el archivo de RTVE)

<https://www.youtube.com/channel/UCPj15trIDzacqpMIcdx1OHw>

P.D: “Juncal” (Cuentos imposibles y episodio 1)
(1984-88) Jaime de Armiñán



(comienzo del episodio de “Cuentos imposibles”)

La serie de culto española por antonomasia, la más inteligente, la más profunda, la más entrañable, la más crepuscular. Con unas actuaciones increíbles de Francisco Rabal, Emma Penella, que se sale, y del Brujo, entre muchos otros.

Pongo solo el primer episodio, porque como sucede con todas las series de Armiñán, e incluyo “Una gloria nacional”, pone toda la carne en el asador como si se tratase de una película piloto, y el resto de la serie nunca está a la altura. Pero resulta efectivo, porque una vez que te has comido el cebo, Juncal ya forma parte de tu familia, y no vas a dejar a un familiar solo, en la calle, y lloviendo.

El reflejo del gorrión que todos llevamos dentro, y fuera. La torería como actitud vital.

¡ABAJO LOS GORRIONES!

P.D: Imprescindible ver su precuela, “Cuentos imposibles: Juncal” (1984), aunque realmente sea la secuela del primer episodio, empieza justo donde acaba. Viendo estas dos películas seguidas, el primer episodio y el capítulo de Cuentos imposibles, el resto de la serie es completamente prescindible. La única diferencia entre una y otra es que la faena de la serie “Juncal” es más pinturera, más libre, y la de “Cuentos imposibles” más sobria, compacta, más técnica, ambas de vuelta al ruedo.

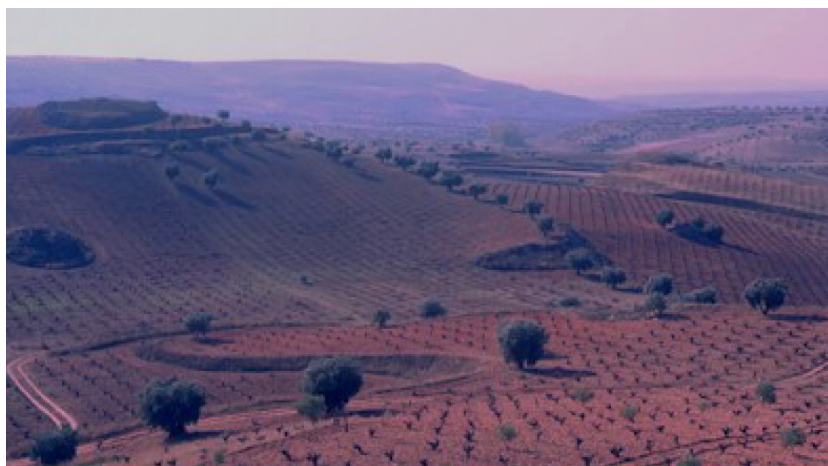
73-“Padre nuestro” (1985) Francisco Regueiro



De Ángel Fernández Santos y Francisco Regueiro. La gran película española de todos los tiempos, española con mayúsculas, de España, con acento en la p. Lo hubiera podido ser Viridiana, si Silvia Pinal tuviera bigote, o Tristana, si Catherine Deneuve supiera comer migas. Lo es Padre Nuestro, un western castellano, el género de Castilla la Vieja por excelencia. Con Fernando Rey, nuestro John Wayne con boina y sotana.

No es casual que aparezca en las tres películas, Fernando Rey es la esencia del español, el Unamuno sátiro y católico que todos llevamos dentro, el Buñuel cínico y arrogante que todos llevamos fuera, o su síntesis: Don Sandalio, jugador de ajedrez, la novela, Don Quijote con faja.

II



Madurar con cierta lucidez significa pasar de la misoginia a la misantropía. Del odio a las mujeres al odio a la humanidad en general, algo mucho más igualitario, justo. La misoginia suele ser una fase juvenil bastante superficial, nace del desengaño amoroso, de la homosexualidad no asumida, o de la falta de desengaños amorosos, el resentimiento típico del virgen, del que no se come un colín. La misantropía es algo más profunda, tampoco mucho más, es un cúmulo de decepciones, de frustraciones, de índole más variada, material o espiritual, depende de las ambiciones personales, megalomanías, de cada cual. Poner las esperanzas, las ilusiones, en los demás, es una infantil apuesta de riesgo que se paga caro, con la amargura o el cinismo. Regueiro en “Padre nuestro” pasa de las mujeres son las responsables, las culpables, de todos mis males, a los hombres y las mujeres no hay por donde cogerlos, son muñecos, peleles, del destino. Un evidente paso adelante vital, espiritual, y más si se hace desde el sarcasmo, desde la distancia crepuscular de un Ulises con palillo, retornado, y de vuelta de todo. La película huele a testamento, a cuadra, por todos sus costados, y su grandeza reside en que no es un ajuste de cuentas, en que es una asunción serena, tragicómica, de las debilidades del ser humano. No es una misantropía rabiosa, es un reconocimiento comprensivo del quien esté libre de pecado que tire la primera piedra.



*Cuadrado jamás hubiera utilizado un filtro en esta imagen,
de hecho es fruto de la mediocre edición de Cerezo*

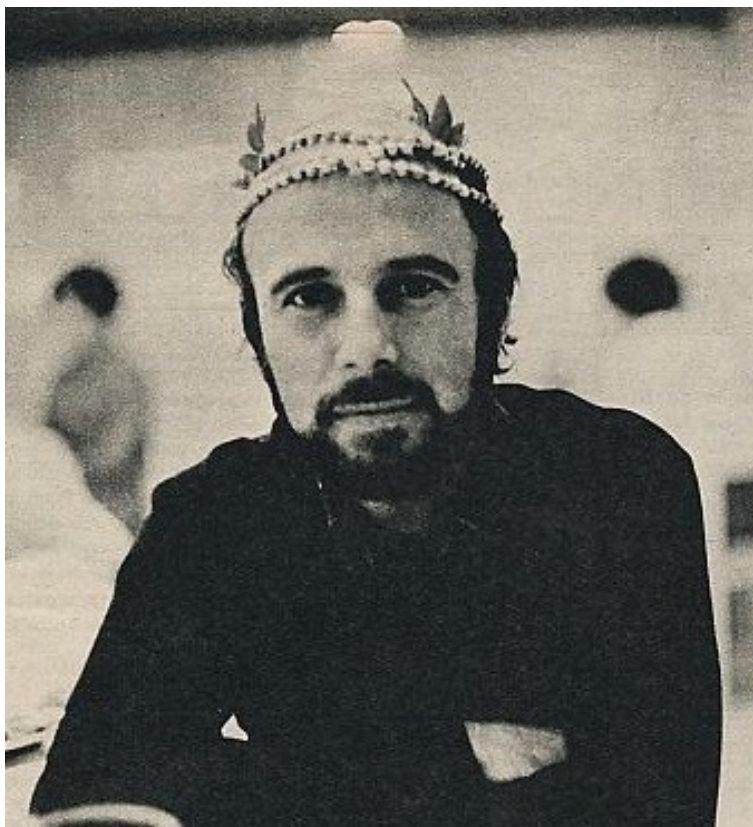
Un western castellano en el que echas carcajadas, en el que la venganza pasa a un segundo plano, lo importante es descargar la conciencia antes de iniciar el tránsito, hacia el vacío o hacia la plenitud, según las creencias, supersticiones, de cada uno. Ese poso, gravedad, hablo de la forma (con la fotografía de Luis Cuadrado (la de Amorós tampoco es moco de pavo aunque le falte algo de contraste, volumen) que a esas alturas ya se había suicidado, se quedó ciego, sería para echarse a llorar de gusto, un Caravaggio, un Zurbarán, para compensar está Pedro del Rey, el Dios del montaje español, de la elipsis, algo que no se aprende, se lleva en la masa de la sangre, salvo el corte-encadenado del bautizo que no está bien resuelto, aunque entiendo la necesidad narrativa, bautizo-comunión-extremaunción), ya estaba plenamente conseguido en “Carta de amor de un asesino”, la diferencia es que aquí todo es más abierto, gozoso, hay una celebración de la vida, una comunión más directa con la tierra, un hedonismo más campechano, matancero, que lírico, sexual. Los personajes siguen siendo unos solitarios empedernidos, ensimismados, pero hay cierta comunicación, Regueiro no se ceba, hay un pequeño margen de simpatía, de empatía, de piedad, un reconocimiento entre iguales, entre ángeles caídos, entre pecadores, los sátiros llevan hábito de penitente. El cainismo incestuoso de la película es dialéctico, maireniano, el mal es el mamporrero del bien. Regueiro hace suyo el no juzgues y no serás juzgado, el si ves las barbas de tu vecino pelar pon las tuyas a remojar. Regueiro se despide anticipadamente del cine, y lo hace con la mejoría del enfermo antes de morir, con la bendición, redención, de los Sacramentos, del casticismo más sagrado, ancestral, el del porrón y la hogaza, la carne y la sangre de Cristo.



P.D: Mi señora madre también me llama imbécil de forma irónica-cariñosa-agresiva, que no son cosas incompatibles. Huevines no, pero podría. Que Fernández-Santos y Regueiro pongan ese mote a un curilla de pueblo mesetario es una genialidad, que ese mismo cura esté ensayando una sevillana, “Arenal de Sevilla (Torre del Oro)”, en el órgano, mientras se come un bocata de chorizo, lo mismo. Ese pueblo, ese majuelo, es el pueblo, el majuelo, de mi infancia, Olmedillo de Roa, Burgos. Iba todas las semanas porque se había muerto mi prima Mari con 14 años. Por cierto, alerta, se viene anécdota. El mundo es un pañuelo, el padre de Regueiro y su hermano Lolo vivían en el mismo bloque de mi madre en Los Grupos. La abuela de Regueiro quería mucho a mi madre porque no había tenido hijas, y acudió con ella a una echadora de cartas, la Eusebia, que predijo, con acierto, el futuro, la muerte, de algunos Regueiro. De pequeño veraneé en la casa del padre de Regueiro en Santander, se me quedó grabado en la memoria un precioso, y macizo, busto de Beethoven (¿o era Mozart?). Seguro que me llevé algo de recuerdo, como hacía en todas las casas de vacaciones, y en las de los amigos de mis padres y familiares. Robar por deporte, sobre todo libros y juguetes, era un hobby cultural que he perdido con los años.

APÉNDICE

El origen de "Padre nuestro" de Francisco Regueiro



“A mí hay un libro del padre Aradillas que siempre me saca de los mayores apuros. Es un libro de conversaciones con monjas de clausura que hizo en los años sesenta en unos años en los que muchos de esos conventos se cerraban o se reconvertían en otra cosa; un libro apasionante por como está escrito y por los testimonios, por lo que dicen estas almas encerradas. De ahí nació, de una de estas conversaciones, el gran personaje de la abuela anciana, de la tía madre de Blanca, que pulula casi estructurando “Las bodas de Blanca”, y también de ahí nació el personaje de “Padre nuestro” en un obispo de León que dejó los hábitos siendo ya mayor para retirarse a Orihuela, -este hombre había conocido y había sido amigo de Miguel Hernández- y dedicarse allí a las labores del campo, para volver al pueblo en el que nació. Esto, como puedes ver, tiene ya una relación muy directa con “¡Qué verde era mi valle!” y “El hombre tranquilo”, películas que nosotros vimos en la infancia –que las vimos además puntualmente, en Valladolid o Toledo- al tiempo que en Nueva York. Entonces, de algo de esto también trata “Padre nuestro”, además de la muerte; trata de la vida, de las raíces de este personaje que, viéndose morir, regresa al lugar donde lo vieron nacer.” **Francisco Regueiro**



Un obispo jubilado - "Perito en lunas"

Monseñor Almarcha, obispo dimisionario de León, recuerda con exactitud todos los detalles:

-Conocí a Miguel Hernández desde que era un niño. Su necesidad y su apellido nos acercaban. Vivió junto a mi casa, siendo yo beneficiario de la catedral. Contribuí de alguna manera, en su formación, poniendo a su disposición mi biblioteca, cuyos libros él se llevaba a la huerta mientras cuidaba de las cabras. Su primer libro, "Perito en lunas", se lo edité de mi peculio particular, y fue impreso en los talleres "La Verdad", de Murcia. Me parece que me costó unas quinientas pesetas. Volvía un atardecer con su rebaño y me dio a leer unos versos escritos a lápiz, refiriéndome que, mientras los escribía, las cabras se le habían escapado a "ramonear" por los olivos, lo que motivó que le impusieran una multa. Cariñosamente le dije que no se asustara y que las multas ya se las pagaríamos los amigos. La multa no se la pusieron, pero ni las cabras encontraron un pastor más distraído, ni mis libros otro lector más atento.

UN PAR DE DÍAS

Don Luis Almarcha me sigue diciendo:

-Me hacía gracia verlo volver al frente de sus cabras, por ejemplo, con un libro de Virgilio debajo del brazo. No he tenido discípulo a quien hayan causado sensación más profunda Virgilio y San Juan de la Cruz. Le regalé mi máquina de escribir, una "Adler", y charlábamos frecuentemente sobre literatura. El choque de lo clásico con lo moderno le impresionó profundamente. Verlaine dejó en su espíritu una huella muy honda. Nunca me hablaba sobre lo que estaba haciendo, solamente me enseñaba las cosas cuando las había hecho. Y le animé a escribir poesías para el semanario "El Pueblo" de Orihuela, en el que yo colaboraba. La última vez que lo vi fue en el hospital de Alicante, un par de días antes de su muerte.

Don Luis Almarcha sigue mucho más tiempo contándonos datos y anécdotas de la vida de Miguel Hernández. Pero no es éste sólo el motivo que justifica hoy nuestra entrevista con el obispo dimisionario de León, que se ha escondido en una casa de campo, a escasos kilómetros de Orihuela, y haciendo las veces de coadjutor de una parroquia campesina se ha vuelto a encarnar en el ambiente agrario de donde el año 1944 saliera para regir la diócesis de León.

-Nací el catorce de octubre de mil ochocientos ochenta y siete y he recorrido todo el “escalafón” sacerdotal, preocupado siempre por las cuestiones sociales. Fui el creador de un Círculo Católico Obrero y fundador de un Sindicato Agrícola Católico y de la Federación Sindical Agraria de Orihuela. También fundé la Federación Católica Agraria y me nombraron consiliario nacional de la Confederación. Fui miembro de la Comisión de la Ley de Cooperativas del año mil novecientos treinta y nueve y, posteriormente, de la hoy vigente. Escribí, entre otros, un libro titulado “La cooperación como sistema económico social”. Soy un ferviente admirador del cooperativismo y creo que esta fórmula es vital para España.

PASTORAL

-¿Obispo de los Sindicatos?

-El cardenal Primado, Pla y Deniel, de acuerdo con la Nunciatura Apostólica, me nombró asesor nacional de la Organización Sindical, cargo que hasta ahora ocupo, convencido siempre de que mi misión es estrictamente pastoral. A los asesores diocesanos les advierto que su actividad pastoral, en la Organización, deberá ser similar a la específica de las parroquias, todo para todos, en una línea de actividad pura, sincera y social.

-¿Por qué se vino a vivir al campo?

-Yo soy nacido en el campo. Precisamente ésta fue la casa de mis padres. Volví otra vez a los míos, aquí he creado una parroquia dedicada a la Virgen del Camino, de la que soy coadjutor, y he fundado una cooperativa de casas baratas, ocupadas hoy por matrimonios jóvenes. Enamorado del campo, le hemos erigido aquí un monumento al agricultor, representado en San Isidro Labrador.

-¿Faltan hoy obispos sociales?

-Más que faltarnos en España, yo diría que lo que necesitan es tener una orientación social netamente española. Quienes hoy están más sensibilizados a los problemas sociales, parten de presupuestos, orientaciones y estudios realizados fuera de España, que suelen ser menos realistas.

-¿Obispos en las Cortes?

-Yo fui procurador en Cortes y estoy convencido que también ahí pueden los obispos realizar su misión pastoral. Repare que, a mi modo de entender, más que discutirse hoy la presencia de los obispos en las Cortes, lo que se discute es quiénes son los que han de formar parte de ese organismo...

VIRTUD Y DEFECTO

-¿Cómo ve la Iglesia en la actualidad?

-A pesar de todo, con mucha sinceridad. En los sacerdotes jóvenes descubro, como virtud un acentuado afán espiritual de conexión con las realidades humanas, siempre cambiantes. Como defecto, descubro en ellos una desmedida severidad para enjuiciar las actividades de quienes “pasamos ya a la historia”.

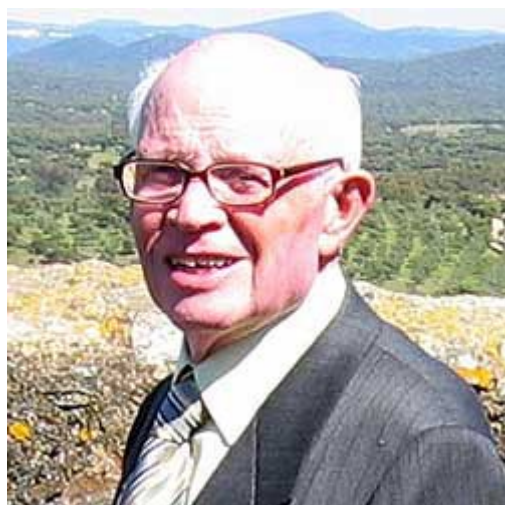
-¿Se considera joven?

-No me ha dado todavía tiempo a pensar que soy viejo... Vivo con mucha serenidad y con desbordante confianza en quienes me rodean, dos virtudes radicalmente jóvenes, casi adolescentes.

Monseñor Almarcha quiere terminar sus días junto a los agricultores oriolanos, entre los que trabajó pastoralmente con tan acentuado sentido social. El campo es lo suyo. Ahora, entre ellos, parece un labrador más. Su “Casa Almarcha” pasa totalmente desapercibida en la huerta. Una casa más de labor entre naranjos y almendros. Junto a ella, las viviendas de su nueva cooperativa. Tiene mucha fe en la cooperación y en el campo. Atrás quedaron ya los trabajos episcopales en su diócesis de León. Ahora quedan el campo y los libros voluminosos de sus obras completas dedicadas a las cuestiones sociales. También quedan –surtidores enhiestos– todos y cada uno de los versos de Miguel Hernández, “perito en lunas”, “rayo que no cesa”, “viento del pueblo”, “el labrador de más aire” y “los hijos de la piedra”.

-Su amor a la tierra nativa era apasionado. Miguel se encontró en mi biblioteca con un mundo nuevo. Se acercó siempre a mí como un amigo.

(“Locos a lo divino”, Antonio Aradillas, Sedmay Ediciones, Febrero 1975)



(Antonio Aradillas)

P.D: "Diario de invierno"

(1988) Francisco Regueiro



De Francisco Regueiro y Ángel Fernández Santos.

La película ESPAÑOLA por antonomasia. Más ESPAÑOLA que "Juncal".
Más ESPAÑOLA que los callos. Más ESPAÑOLA que la siesta.
Un verdadero auto sacramental, una película que huele a tierra mojada, a calostro.
Una película hecha con tres cojones, y un palito.

II



Mi pasión, nunca ciega ni acrítica, por Regueiro, viene de muy lejos, los años 90, cuando el nombre de Regueiro ya no era más que una nota a pie de página en la historia del cine español. Hasta que no logré que aflorara su filmografía completa en internet, incluidas las prácticas, no paré, lo mismo pasó con el infravalorado Manuel Summers, Jaime de Armiñán y tantos otros, casi siempre huérfanos del cariño del cinéfilo-crítico español, anti-chauvinistas vocacionales. Pocos países desprecian tanto a sus creadores, a sus genios, a su cultura en general, como España. El grado de soberbia ignorancia, de orgullosa y prejuiciosa incultura (¿alguien se imagina otro ámbito de conocimiento en el que poder alardear con chulería, sacar pecho, de no haber visto determinado cine español o de no haber escuchado nunca flamenco, sin quedar como un subnormal profundo?), alcanza cuotas inimaginables, y en personas aparentemente inteligentes, curiosas, serias. 30 años después, y a pesar del impecable libro de Carlos Barbáchano (1989), por su gran capacidad de análisis y por no huir de la crítica directa (volveré a leerlo después de ver las películas, no quería que me condicionase, lo leí hace tantos años que no recuerdo nada), Regueiro ya no es un perfecto desconocido entre los cinéfilos españoles, pero todavía está lejos de ocupar el lugar que merece, sobre todo a nivel mundial, porque sus mejores películas, “Sor Angelina, virgen”, “El buen amor”, “Carta de amor de un asesino”, “La viuda valenciana”, “Padre nuestro”, tienen alcance, nivel, universal.



Mi mayor frustración con Regueiro (ya no tanto después de este visionado) es no haber conseguido compartir una copia decente de “Diario de invierno”, algo que he estado a punto de lograr varias veces por diferentes fuentes, algunas muy directas. Desconozco porqué nunca se ha vuelto a emitir por televisión, porqué no está disponible en ninguna plataforma, supongo que será por una cuestión de derechos, de la dictadura de lo políticamente correcto, o por simple indolencia, lo más probable. Mi última esperanza es DORÉ EN CASA (Flores en la sombra), una gran iniciativa que debería tener más recorrido, profundidad, a semejanza de la Cinemateca Francesa (HENRI). De mis películas favoritas de Regueiro es de las que menos he escrito, apenas una cuarteta. ¿El motivo? Que no lo creo necesario, que este remake rural de “Me enveneno de azules” se defiende, explica, solo (aunque ya no ocupa un lugar en mis 5 favoritas de Regueiro, se me va cayendo, el ultimo acto, desde el disparo, flojea mucho, demasiado). A veces matar al padre es una necesidad vital, y a veces aún más necesario matar al hijo, cortar de raíz un ramal podrido de origen. A veces no tener hijos es una generosa decisión consciente, lúcida.



74-“El caso del procurador enamorado”

(1985) Pedro Costa Musté



El bueno, el español, no el agonías del portugués.

El cine español es caprichoso, encumbra engendros como "El crimen de Cuenca" y soslaya películas de la talla de "El caso Almería". Para variar se prima la truculencia, el sensacionalismo, no el cine. La habilidad, contención, concisión, con la que narra los hechos Pedro Costa son inéditas en el cine español. Por no hablar de la magistral actuación de Agustín González, una más, a la altura de la de "Las bicicletas son para el verano" (la mejor película que se ha hecho en España sobre la Guerra Civil, el equivalente en cine de "Celia en la revolución" de Elena Fortún, ambos tratan la guerra de forma lateral, centrándose en las verdaderas víctimas de la guerra, los civiles, y los efectos en su vida cotidiana). Desde luego Urbizu y Uribe son unos perfectos inútiles en comparación.

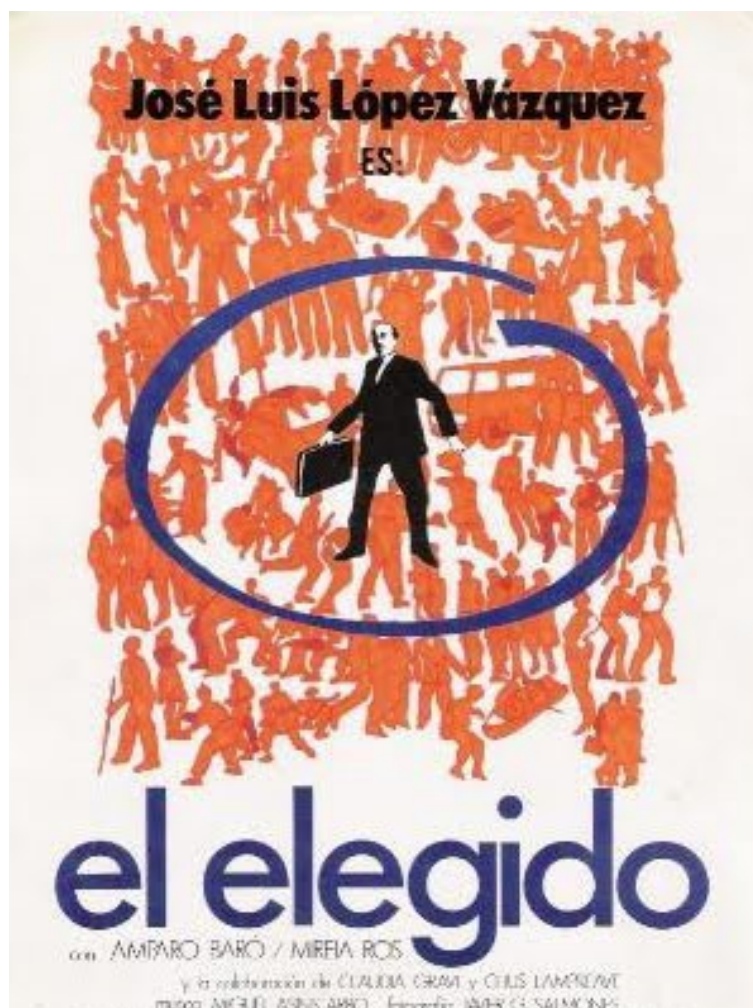
Encima resulta que "El caso Almería" no es una obra aislada en la filmografía de Pedro Costa, ni tan siquiera su obra maestra. Su obra maestra es un episodio de la serie "Las huellas del crimen", serie producida por él, "El caso del procurador enamorado", un verdadero reloj, rodado con la precisión, la objetividad, de Robert Bresson. Interpretada magistralmente por Carlos Larrañaga, el único actor español que sabe tener temple, quietud, delante de una cámara, el único capaz de transmitir ambigüedad, profundidad, con una simple mirada. A mayores sale Salamanca, que en sí misma es puro cine. El denostado formato televisivo demuestra, que como siempre, la culpa no es de la precariedad de medios, sino de la falta de talento. Quien puede con lo menos puede con lo más.

Y Pedro Costa puede con lo menos: "El caso del procurador enamorado", "El asesinato de Carmen Broto", otro impecable episodio de "La huella del crimen", y "Mi hijo Arturo", un más que digno docudrama sobre la neurosis obsesiva, sobre la depresión, que acaba derivando en negligencia médica, sin ningún efectismo, de lo más contenido, ajustado que he visto sobre el tema. Y con lo más: "El caso Almería", y "El crimen del cine Oriente", que la falta el canto de un duro para ser la mejor película de metacine, de homenaje al cine, que se ha hecho nunca en España. Aunque no está a la altura de "La gran mentira" de Rafael Gil, muy superior a fruslerías como "Cinema Paradiso" o "Splendor" de Scola.



Pedro Costa Musté, el mejor director de thrillers psicológicos de este país. Thrillers en imágenes, no son cosas incompatibles. La no narratividad no es sinónimo de cine, la mayoría de veces todo lo contrario, es más bien sinónimo de vagancia, de indolencia, de facilidad.

75-“El elegido”
(1985) Fernando Huertas



Cada día que pasa estoy más convencido de la existencia del inconsciente colectivo. No lo digo por la asombrosa, sospechosa, similitud entre “El elegido” y “El show de Truman” de Peter Weir, lo digo porque la película parece una refundición perfecta de varios guiones que escribí hace tiempo. Como la película es del 85, mis guiones de los 90, y la he visto por primera vez en 2010, cualquier sombra de plagio queda totalmente despejada. Sólo una respuesta es posible, la coincidencia, el inconsciente colectivo, un concepto tan estrambótico, tan incomprensible, como el de Dios, e igual de real. Algo que puede constatar cualquiera que haya creído crear.

Lo que no quita para que siga creyendo, cada vez más, en el plagio descarado. Cuanta más cultura filmica vas acumulando, hablo de ver películas no de analizarlas, es imposible no constatar demasiadas coincidencias, tantas que habría que emplear una palabra que no existe, coincidentes. El caso que nos ocupa, “El elegido” y “El show de Truman”, es tan palmario, que hasta un ciego lo vería. Si Huertas no dio el paso lógico, natural, justo, de denunciar a Peter Weir, es lisa y llanamente porque el cine español es un acomplexado, tiene tal complejo de inferioridad, que es incapaz de asumir que alguien de fuera se puede tomar la molestia de ver sus películas, ya no digamos plagiarlas. Algo que sucede con más frecuencia de lo que creemos. El mundo del cine es un pañuelo, lleno de mocos, con las redes de intercambio todavía más.

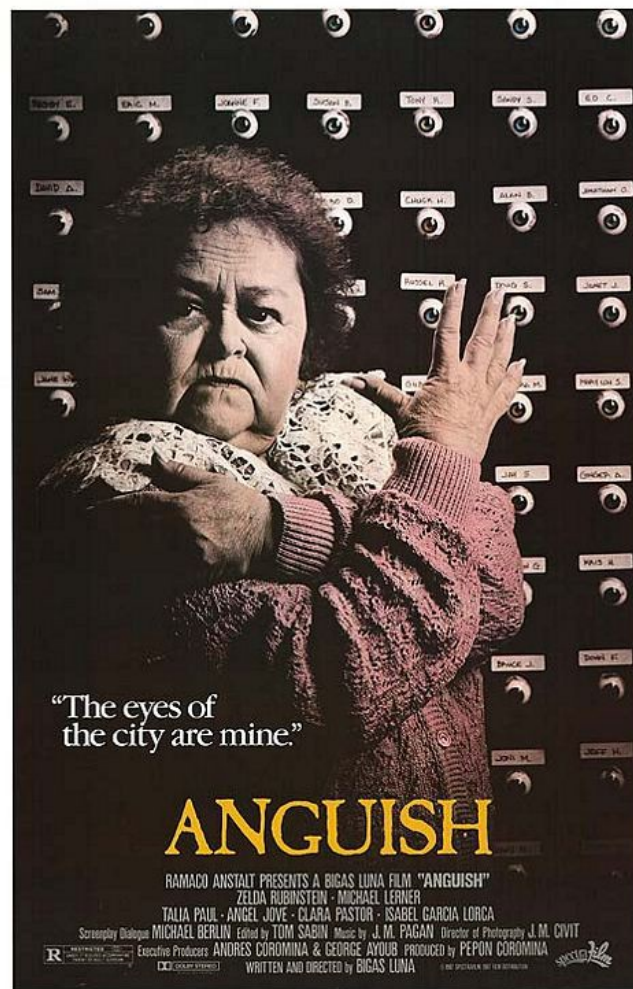
Como ejemplo se podría mencionar a Mel Brooks, si, ya sé, no es Coppola precisamente, Coppola ya se encargaba de plagiar a Schoendoerffer, Brooks en una entrevista filmada, reconoció abiertamente que robaba gags de las películas de Mariano Ozores, en concreto de “Cristóbal Colón, de oficio descubridor”. Película que todos los niños de los 80 vimos en pantalla grande, cosa que sería impensable en la actualidad, en la que se deja a los niños que maten a cientos de personas en un videojuego, pero luego se la cogen con papel de fumar si el niño escucha, o dice, un taco, que seguramente esté recogido en la RAE.

Es triste que una película como “El elegido” fuera un fracaso en su momento, lo que provocó que Huertas no volviera a dirigir hasta 15 años después, “Terca vida”, que ni tan siquiera goce del status de película de culto. Un status que tienen películas como “Duerme, duerme, mi amor” de Regueiro, que es muy inferior a ésta. Lo que era surrealismo esperpéntico de superficie, de chiste fácil, en la de Regueiro, en la de Huertas se convierte en surrealismo cotidiano, profundo, sin exagerar, sin forzar las situaciones. Convirtiendo lo inverosímil en verosímil, en lógico, en real, sin necesidad de esconder las cartas como en la de Weir. Por no hablar de José Luis López Vázquez, que hace de protagonista en las dos, y que en “El elegido”, cuaja su actuación más destacable, más contenida, más sobria, más plena. Aunque sólo fuera por eso, y en este caso hay muchísimo más, “El elegido” debería de figurar en cualquier antología de las mejores, y más arriesgadas, películas de la historia del cine español. Un cine poco dado a semejantes heroicidades, excentricidades, en el buen sentido, el del sentido del humor.

P.D: Chus Lampreave es grande hasta decir basta.

76-"Angustia"

(1987) Bigas Luna

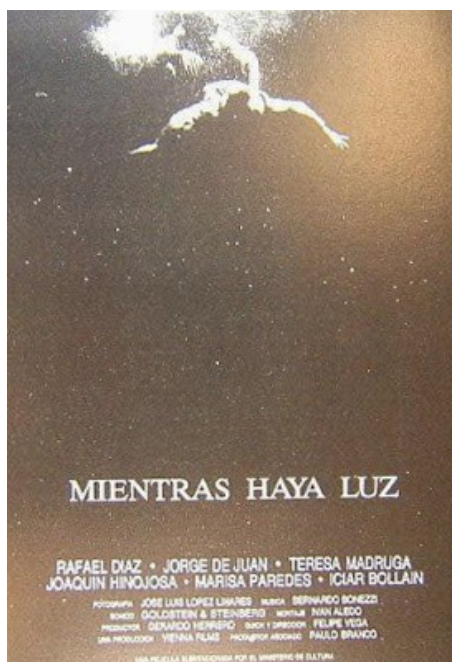


Al margen de la tensión sexual no resuelta con su madre, que es problema suyo y de su madre, en el caso de que sea un problema, Bigas Luna era un genio. Digo era porque en su caso, como en todos, su genialidad tenía fecha de caducidad: "Angustia". Después se destetó, en el sentido literal, y perdió su fuerza, su pulso.

"Angustia" no es una película de terror, ni tan siquiera de suspense, es una película de niños, para niños. A todos los niños les atraen, les repelen, los ojos, los ojos son su obsesión, su juguete favorito. Para los niños el cine no es ficción, lo que ocurre en la pantalla es tan real, sino más, que lo que sucede en la realidad. Para un adulto "Angustia" es metacine, para un niño no, para un niño es una fantasía real. Todo niño es un psicótico que con los años deriva en psicópata. Un adulto puede interiorizar su miedo, un niño no. Para él es algo externo, sus padres, en el caso de Bigas Luna su madre. Como adulto afirmo que es su obra maestra, como niño que me siento comprendido, Bethelheim llevaba razón. ¿Algún psiquiatra en la sala? ¿Algún óptico?

77-“Mientras haya luz”

(1987) Felipe Vega

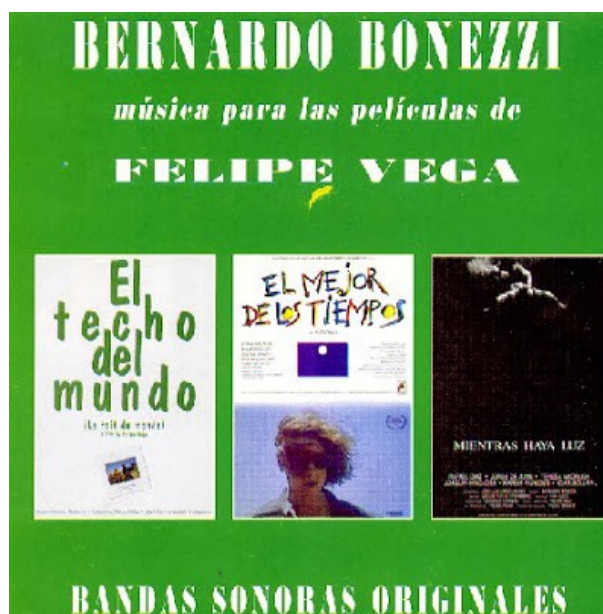


Se podría escribir una historia del cine español paralela, que tuviera en cuenta los directores extranjeros plagiados según cada época. Si en el cine denominado comercial siempre ha sido una tradición, todavía muy en boga en la actualidad, en el cine más marginal o independiente, valga el eufemismo, casi es norma. Antes de la aparición de los programas de intercambio, de internet, incluso podían colar por la ignorancia del espectador, ahora es mucho más complicado, rozando lo imposible. Siempre va a haber algún cinéfilo, de manera aislada, que descubra la verdad, que desvele las directas fuentes de inspiración, de plagio. Cosa que en general no suele trascender al espectador menos informado, curioso, pero que sirve para que al menos los directores sepan que no gozan de impunidad, que les estamos observando, que les hemos pillado con el carrito del helado, y que al menos lleven ese peso, esa deshonra, ese oprobio, sobre su conciencia, si es que la tienen, que hablando de personas sin ética profesional, creativa, es mucho suponer. El caso de Felipe Vega es uno de los más descarados, su proceso de mimesis con el cine de Rohmer es tan palmario, que hasta el propio Vega, con resignación cristiana, lo admite, en todas las entrevistas, otro remedio no le queda, lo contrario sería negar la evidencia, reírse del espectador en su cara.

El caso es que antes de dedicar todos sus esfuerzos a exprimir la filmografía de Rohmer, lo mismo que hace el coreano Hong Sang-soo desde los 90, sus intereses cinéfilos eran otros. La sombra de Wim Wenders era muy alargada a finales de los 70 y durante los 80, aunque para ser justos habría que hablar de que la sombra alargada era más bien la del escritor Peter Handke, obsesionado con Ford y con Ozu, y posteriormente gran director, "La mujer zurda", "La ausencia", en quien se basaban casi todas las primeras películas, las más interesantes, de Wim Wenders, sobre todo sus tantas veces emuladas road-movies, "Alicia en las ciudades", "Falso movimiento" y "En el curso del tiempo", procedentes todas, al menos como germen, del fascinante libro "Carta breve para un largo adiós" (1972). Podium de los plagios ochenteros compartido casi a la par por Alain Tanner, "La salamandra", "El medio del mundo", "Jonás, que

cumplirá 25 años en el año 2000" y "Messidor". Si alguien se preguntaba de donde nacía esa obsesión del cine español de los 80 y 90 por las road-movies, películas de carretera, ya sabe a donde tiene que mirar, buscar, Wim Wenders, Alain Tanner. Más el glorioso añadido del primerizo Jim Jarmusch, en concreto "Extraños en el paraíso" (1984), que conmocionó a la cinefilia española del momento, y posteriores, me incluyo, y que rozando su treinta aniversario, ya se puede afirmar, sin miedo a exagerar, que es una de las películas más influyentes, más emuladas, de las últimas décadas.

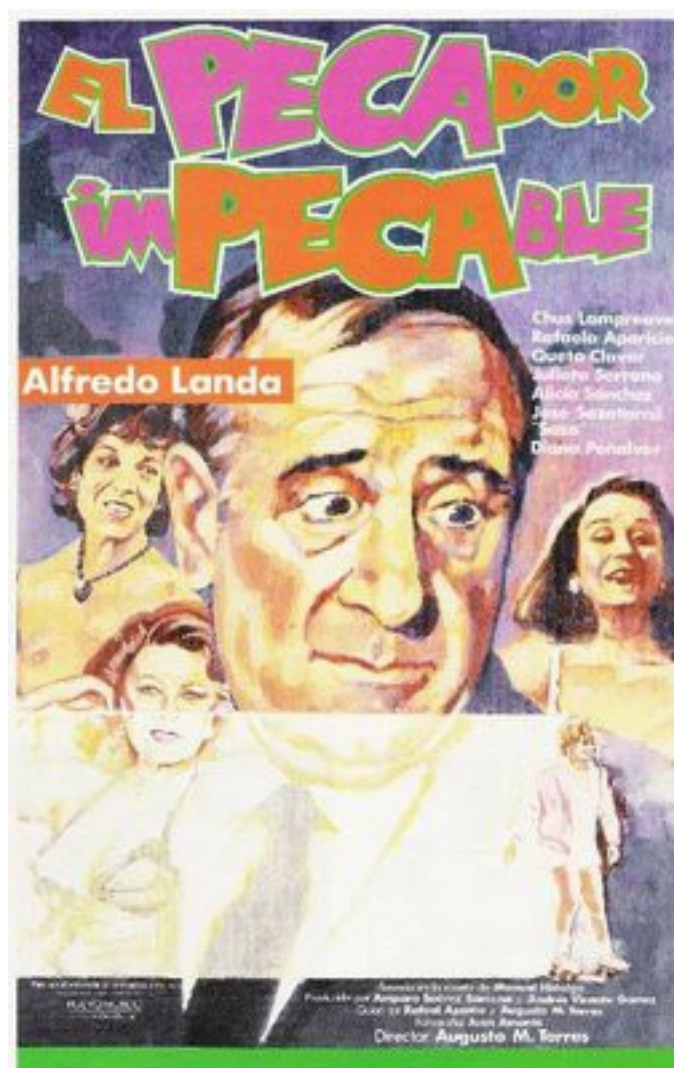
Pues bien, juntando todos esos nombres, Handke, Wenders, Tanner y Jarmusch, más algunos más que se me escapan, o cuya influencia es anecdótica, en una sola película, te puedes hacer una idea bastante aproximada, exacta, de lo que te vas a encontrar al enfrentarte con "Mientras haya luz". Una road-movie en sobrio blanco y negro llena de agujeros, en la que el protagonista absoluto es el tiempo, las elipsis, el montaje. Personajes vaciados (a destacar la actuación de Joaquín Hinojosa, uno de los GRANDES del cine español), sin apenas pasado ni presente, que deambulan por la película entre encuentros y desencuentros con la secreta esperanza de encontrarse, como buen viaje iniciático que se precie. Una falta de empacho dialogado, de sobre-escritura, de tensión narrativa, dramática, bastante inédita por estos pagos, con una genial fotografía de José Luis López Linares inspirada en los maestros de la fotografía francesa, Doisneau y Cartier-Bresson entre otros, que a pesar de las múltiples referencias cruzadas, tiene la suficiente personalidad, originalidad, para ser considerada una de las mejores películas "independientes", no convencionales, del cine español, que en un día tonto, inspirado, podría haber firmado el mismísimo Robert Kramer ("Milestones", "Route One USA"), casi nada al aparato.



*Una de las mejores bandas sonoras de la historia del cine español,
según Almodóvar, el mejor trabajo de Bonezzi para el cine.*

78-“El pecador impecable”

(1987) Augusto Martínez Torres



Una película landista crepuscular, que da la vuelta a todo el landismo. El sueño de todo landista se convierte en pesadilla, Landa pasa de acosador a acosado, y la experiencia no es tan gratificante como se imaginaba. Las mujeres del landismo por fin tienen su restitución, y el cine landista una película digna de llamarse tal, muy superior a las mamarrachadas de Berlanga en colores. Que Augusto Martínez Torres no haya podido hacer más películas es un lujo que el cine español, ni puede, ni debería permitirse.

A destacar la totalidad del reparto que están que se salen, sobre todo Rafael Alonso, no hay papel pequeño sino actores pequeños, los secundarios del cine español se secundan a sí mismos.

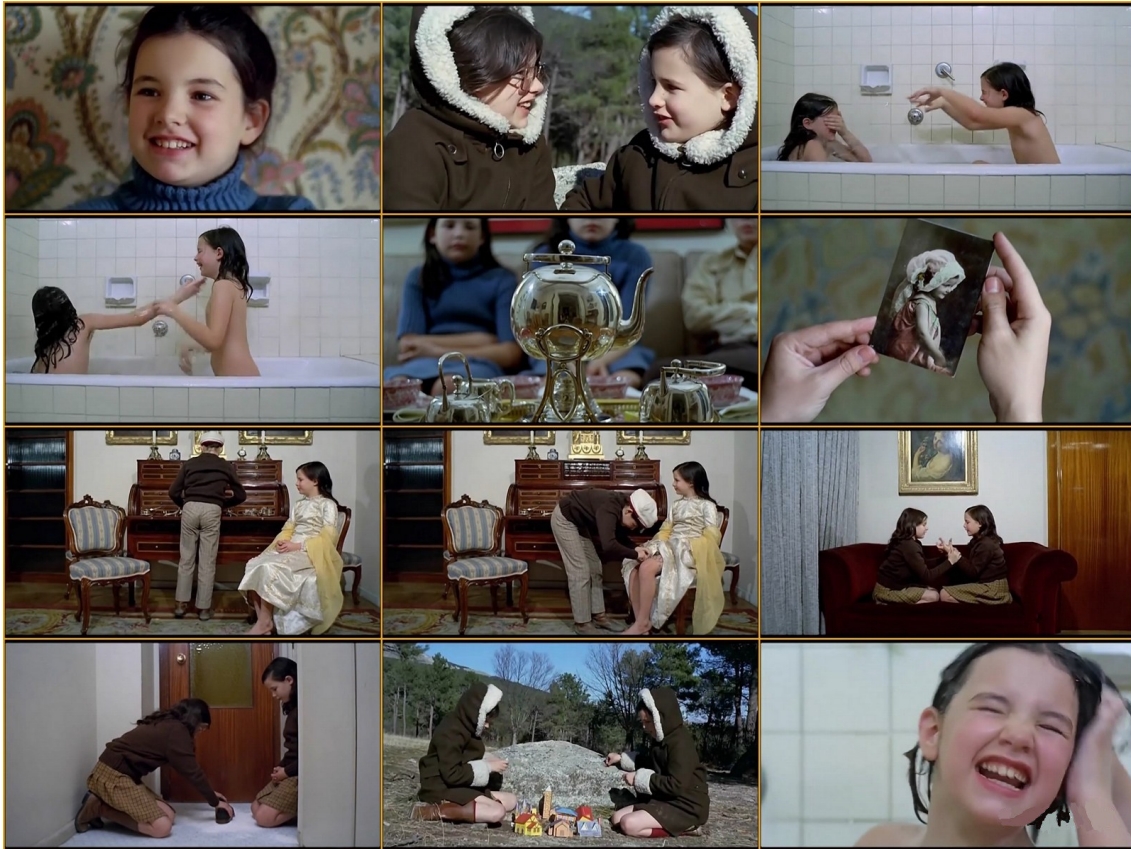
P.D: Que no hiciera más películas era un lujo que sí podíamos permitirnos, “Las películas de mi padre”.

P.D: “Correo de guerra”

(1972) Augusto M. Torres



Alguien te sorprende cuando no esperas nada de él, después de ver su última película, la ridícula, la infame, “Las películas de mi padre”, mis expectativas con Augusto M. Torres, el origen de mi cinefilia a pesar de sus arbitrarias opiniones sustentadas en la nada, eran nulas. Razón por la que la sorpresa es mucho mayor, porque era imposible esperar esta solvencia formal, esta capacidad de arriesgar, de experimentar, en un crítico tan garbancero, chapucero. Del guión se encarga a medias su compañero de burdeles, el pornógrafo Vicente Molina Foix, y de la producción y el montaje Jaime Chavarri, lo único que más o menos domina. Como siempre en Augusto hay una pederastia soterrada, o no tanto, como en Buñuel al que hace un homenaje en el primer plano. Dicho lo cual es imposible no quedar subyugado por la belleza de esas dos niñas gemelas (Laura y Cecilia Bayonas), por su fascinante mirada, sonrisa, lo mismo se puede decir de la madre (la guionista Lola Salvador). Sobre el corto en sí mismo, quien mejor lo ha diseccionado es el gran crítico cinematográfico, probablemente el mejor de España, Álvaro del Amo, así que humildemente le doy paso:



“*Correo de guerra*, en donde tres mujeres (esta vez una mujer joven y dos niñas en el umbral de la adolescencia) se dedican a una actividad cotidiana, marcada por la idea minuciosa de ritos distintos (la ceremonia del té, la colocación de un cilicio, el baño, el mirar por la ventana, el recortar, pegar e incendiar casitas de cartón), ritmada por una serie de cartas que se cruzan con el exterior, en una situación agitada por un conflicto bélico. Tras destruir lo que de narración parece tener el cine, muestra Augusto Martínez Torres una situación, tan perfectamente desdramatizada que el calificativo de «trivial» resultaría enfático, oscurecida por una enérgica grieta de impotencia, de agitación fisiológica, de languidez, de llanto sordo que crean un estado anímico doloroso y asfixiante de manera tan certera que el reproche de abstracción no puede venir sino de quien sigue aferrándose a las formas periclitadas de la «denuncia». Estamos ante un peculiar testimonio de la oscuridad española presente, ante el trazo de la permanencia de un ahogo que es ya insoportable. Un rastro de sangre en una pierna de niña, las huellas de un juego inocente sobre una capa de harina, las casitas de papel que arden sobre el rumor de un incendio, bajo el fragor de una batalla, son los componentes de una crispación mantenida con tenacidad y sorda desde hace tiempo a las promesas. En el desenlace volveremos, en *Correo de guerra*, a recopilar una serie de gestos cotidianos ya mostrados, y en *El espíritu del animal* comprobaremos cómo los mismos indeterminados operarios libran al trípode y al espejo de la presencia de la cámara y se la llevan, no es fácil prever adónde, escaleras abajo, después de verificar que no es posible contar historia alguna, tras comprobar, por el contrario, hasta qué punto la contemplación, amarga, sonriente, serena, del vacío resulta expresiva. Resulta, quién lo iba a decir, evocadora.” **Álvaro del Amo**

79-“Espérame en el cielo”

(1988) Antonio Mercero



LA PELÍCULA sobre el franquismo, sobre Franco.

Hay dos tipos de transgresión, la superficial, burda, grosera, la acometida por Regueiro en "MadreGilda", excrecencia directamente derivada, inspirada, en ésta, y la sutil, soterrada, profunda, de Mercero en "Espérame en el cielo". La primera es la que suele llegar con más facilidad al público masivo, y a la crítica, amantes de lo aparente, de lo artificioso, del esperpento. La mala ostia con gusto, elegancia, inteligencia, pasa más desapercibida, es incomprendida, menospreciada.



"Espérame en el cielo" es una genial colección de pequeñas transgresiones en segundo plano, o tan en primer plano, que ni se aprecian. El humor negro está disimulado, barnizado, por el humor blanco, inocente, de Mercero. La farsa, la parodia, es atemperada por su increíble capacidad para dotar de ternura, humanidad, a cualquiera de sus personajes. Mercero nunca se ceba, siempre trata de comprender, de darle la vuelta a las cosas, de hallar su contrapunto, su trastienda. Mercero le quita la máscara a Franco, al franquismo, y descubre que detrás no hay nada, ni tan siquiera un hombre, sólo Régimen, en su sentido frugal, frigidez, impotencia, lo que viene siendo un pelele.



(el Yugo y las Flechas convertidos en una castiza peineta)

La contenida, intensa, actuación de Chus Lampreave, tan desaprovechada por Almodóvar, es de otro mundo, lo mismo que la del gran Saza, interpretando al Camarada Sinsoles ("Cara al Sol", que hay que explicarlo todo). La declaración de amor vía NO-DO, y la presencial con la retahíla de manías, de rutinas cotidianas, de las más bellas de la historia del cine. El cachondo video-clip a ritmo de la zarzuela Marina. El teatrillo, el guiñol, en cinco cuadros más un epílogo sobre Franco, con Wagner de fondo. El retrato más mordaz, afilado, sublime, que se ha hecho jamás sobre su personalidad, sobre su falta de ella, digno de Schroeter, Fassbinder o Syberberg.





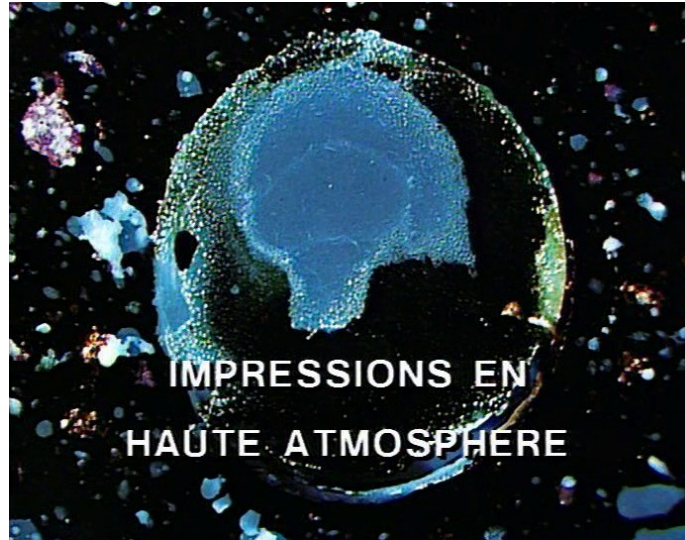
En definitiva, una maravillosa película de amor, de humor, mudo, con homenajes a Tintín y Lubitsch incluidos, disfrazada de política, de sátira.



"El cine es la calamidad más grande que ha caído sobre el mundo desde Adán a acá. Más calamidad que el diluvio universal, que la Guerra Europea y que la bomba atómica." **Padre Ayala, Compañía de Jesús**

"Si no quiere tener quebraderos de cabeza, haga como yo, no se meta en política." **Paquito Franco**

**80-“Impressions en haute atmosphere”
(Impresiones en la Alta Atmósfera)
(1988-1989) José Antonio Sistiaga**



El cine experimental de ficción en España tiene un nombre, un solo nombre, Val del Omar. El cine experimental de animación en España tiene un nombre, un solo nombre, José Antonio Sistiaga. El único que puede codearse con gente de la talla de Len Lye o Bärbel Neubauer. Animación sin cámara, pintar directamente sobre el celuloide, un trabajo de chinos, filipinos. El título a primera vista puede parecer un simple homenaje o una ironía, “Impresiones de la Alta Mongolia” (1976) de Salvador Dalí, pero es un fiel reflejo de su contenido, de su forma. Un magma de impresiones, de colores, dedicado a Van Gogh, que tiene como centro, como columna vertebral, una célula, un núcleo, un planeta, un sistema, en definitiva, un ojo, el agujero negro que todo lo ve, que todo lo contiene, principio y fin, fin y principio. Cinematógrafo concreto, orgánico, que deriva en abstracto, en etnográfico, por centrifugación. La lavadora lisérgica de Dios.



81-“Mujeres al borde de un ataque de nervios”
(1988) Pedro Almodóvar



Un bolero a ritmo de mambo, un gazpacho que sabe a macedonia. Una película americana, fotografiada por Fassbinder, y dirigida por Sancho Panza. Almodóvar en estado de gracia, en todas sus posibles acepciones. Una lección magistral de lo que significa la palabra contrapunto, ir a la contra, pero en su punto, al dente, y con puntazos. Dialéctica, electricidad, en cada uno de sus planos. Todo el abanico posible de mujeres, de hombres, juntos, y revueltos, tan contenidos como una coreografía de Locomía, o de Nocomía como dirían los Martes y Trece. Una película desesperada, depresiva, llena de vida, de alegría. Cine dentro de cine dentro de cine. Almodóvar disfrazado de Almodóvar mirándose al espejo. “GRACIAS POR FUMAR”.

P.D: ¿Cuántos directores conocéis que expliciten directamente, sin disimulos, evasivas, ni pistas falsas, sus fuentes directas de inspiración?

La voz humana

(uno de los dos fragmentos de Amore, de Roberto Rossellini, con Anna Magnani)

En la película anterior a *Mujeres...*, Carmen Maura interpretaba un fragmento de *La voz humana* de Cocteau. Como adoré esa escena, quise que la película siguiente fuera mi versión personal de *La voz...* Escribí una adaptación libre del monólogo, pero me vi forzado a estirarlo un poco (el texto de Cocteau no dura más que una media hora) y finalmente salió el guión de *Mujeres...* El monólogo de Cocteau había desaparecido, y apenas habían quedado algunos elementos: una mujer desesperada pendiente del teléfono y una valija llena de ropa del amante que no llama. Y la voz. En mi historia, ambos protagonistas son actores de doblaje.

Johnny Guitar (Nicholas Ray)

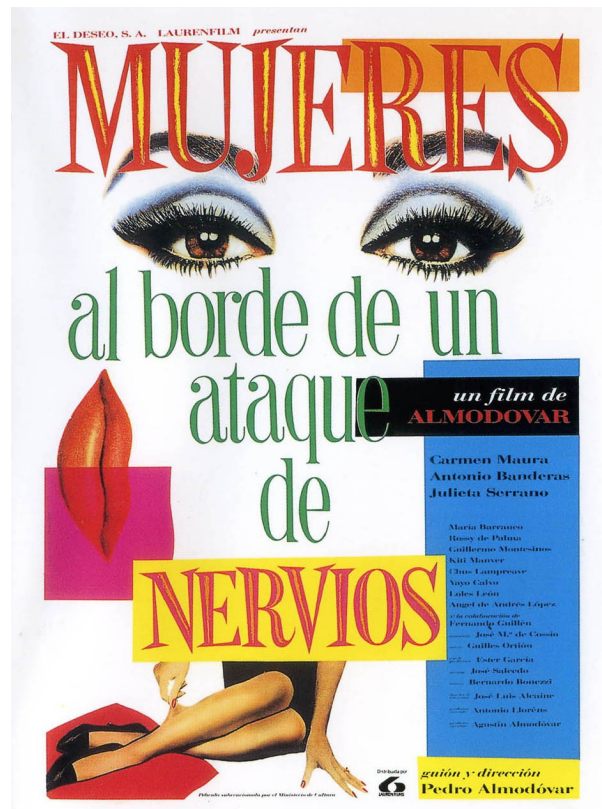
El personaje de Carmen Maura debe ir a doblar escenas de Johnny Guitar, ella es la voz de la terrible Viena (Joan Crawford) y él la de Johnny Logan (el tierno Sterling Hayden). Mi intención no era rendirle homenaje a esa obra maestra de Nicholas Ray (aunque se lo merece, pero los homenajes gratuitos sobrecargan la narración) sino la de apropiarme de uno de los diálogos más románticos escritos para cine. Las célebres líneas: “*Miénteme. Dime que me has esperado todos estos años... Dime que habrías muerto si yo no hubiera vuelto... Dime que me quieres todavía, como yo te quiero*”...

Carmen debe grabar su parlamento sola, ya que Iván (su amante) dejó grabada su parte sin esperarla. Ella escucha en los audífonos el sonido de la voz de su antiguo amante que le dice que no la olvidó, que la ama tanto como ella a él. Pero ella sabe que no son más que palabras grabadas en una cinta y que Iván no se las dirá jamás personalmente.

Poco importa el género que aborde, Nicholas Ray es siempre original. En este western ejemplar, dos de las armas son empuñadas por mujeres locas de amor.

Mujeres (George Cukor)

No solamente por el título. Cukor es un genio en el tratamiento de los personajes femeninos. Mujeres es una comedia exquisita. Una comedia sobre los hombres y las mujeres en la que no aparece ningún hombre y las mujeres están a sus anchas. Todas las actrices están formidables. Un excelente ejemplo que muestra que la guerra de los sexos no termina necesariamente a los tiros.

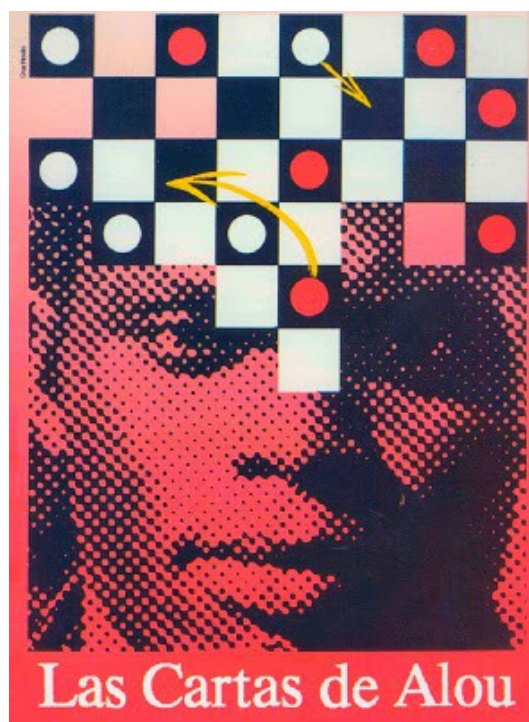


¿Modestia o seguridad en sí mismo?

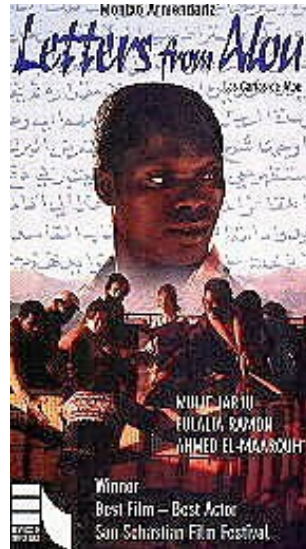
Me inclino por la segunda, al menos en esta película, y en "Tacones lejanos", en el resto tengo mis serias dudas, cuando Almodóvar no tira, ni justifica, de tópicos machistas, misóginos, lo mismo da que da lo mismo, lo borda, lo clava.

82-“Las Cartas de Alou”

(1990) Montxo Armendáriz



Cuando “Tasio” salió de mi lista de películas favoritas del cine español, “Las cartas de Alou” pasó a ocupar su lugar de honor, y ante la avalancha de películas españolas completamente desconocidas, ignoradas, ninguneadas, salió de la lista, el hecho de que hubiera ganado la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián no hacía tan urgente su reivindicación, lo que vulgarmente se llama desvestir a un santo para vestir a otro, o para reparar una injusticia cometer otra, y todo por ceñirme a la premisa de que siempre es preferible reivindicar, resaltar, un número reducido de películas, por injusto, limitador, que sea, que provocar que por exceso ninguna sea tenida en cuenta, se conviertan en indistinguibles, el lugar común de la mediocridad, de las antologías mastodónticas para contentar a todo el mundo. El estúpido corporativismo, buen rollismo, eufemismo, llamado cine español, que engloba, iguala, todo, desde las películas infumables, estúpidas, una gran mayoría, a las obras maestras, lógicamente las menos, provocando que como consecuencia el espectador también juzgue el cine español de forma global, en lugar de hablar de malas, y buenas, películas. Si alguien me llega a decir que para ser justo con algunas películas del cine español (que incluye, sin discriminación alguna, las realizadas en España por extranjeros, y fuera por españoles), tendría que ampliar el BONUS, la CARA-B, de mi antolejía (que ahora no es más que un segundo TOP 100 encubierto, ya no es una excusa para meter películas que me gustaban y no tenían la calidad suficiente) de 50 a 100, no me lo hubiera creído, la osadía prejuiciosa del ignorante.

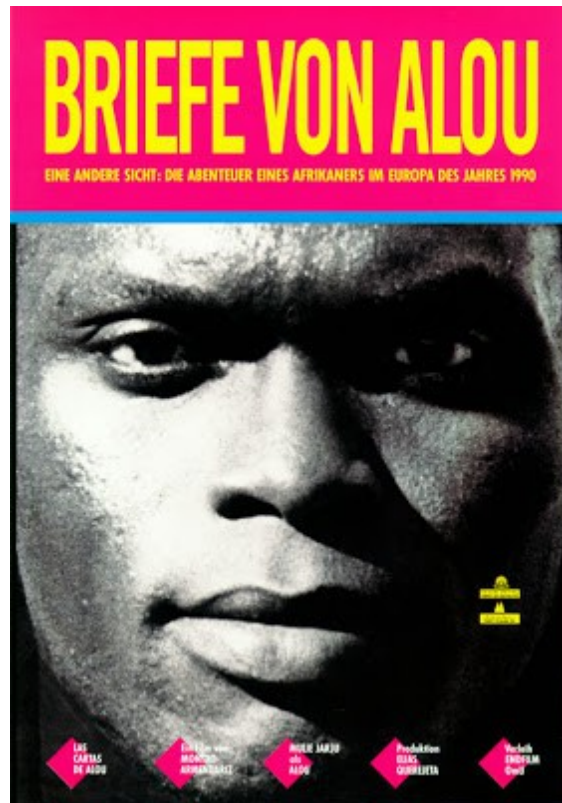


El caso es que habiendo visto, en muchos casos revisado, toda la filmografía disponible de Montxo Armendáriz (sólo me faltan, creo, “La danza de lo gracioso”, “Paisaje” y “Ikuska 11”) en fechas recientes, teniéndola fresca en la memoria, estableciendo relaciones entre ellas, he llegado a la siempre transitoria conclusión, de que mi película favorita de Montxo Armendáriz vuelve a ser “Las cartas de Alou”, diría también que la mejor, algo también muy subjetivo, el cine sigue sin ser una ciencia exacta, por suerte. Cuando la incluí en la antolejía, en el TOP 100, me limité a reivindicarla diciendo que era “La noire” (La negra) del cine español, “Le noire” (El negro), un juego de palabras facilón, que en cierto modo resumía bastante bien su esencia, pero que podía dejar la impresión de que la película de Montxo Armendáriz era una simple derivada, directa consecuencia, de la de Ousmane Sembène, una de las mejores películas de la historia del cine africano, y nada que ver, o no tanto. Porque de todas las películas que he visto de Montxo Armendáriz, probablemente es la única en la que no hallo filiaciones, referencias, más o menos evidentes, directas, en la que la escritura es más invisible, y por lo tanto, más brillante. Porque cuando una película logra eso, que el director no se vea en cada plano, quiere decir que el director ha hecho bien, magistralmente, su trabajo, ha servido a los fines de la película, del cine, y no a los del director, del “autor”, algo que la estúpida, y superficial, política de autores, es incapaz de valorar, de apreciar. Lo que hace Montxo Armendáriz en “Las cartas de Alou”, desaparecer por sabiduría, honradez, cinematográfica, lo más difícil de conseguir. Llenar una película de bonitos encuadres, paisajes, de resultones movimientos de cámara, de efectistas, literarios, diálogos, e interpretaciones vistosas, aparentes, lo puede hacer cualquiera con un mínimo esfuerzo, de pretensión, ni tan siquiera hablo de talento, y no, no estoy diciendo que todo el cine tenga que ser invisible, digo que hacerse el estiloso, el “autor”, es lo más fácil de este mundo, porque es algo externo, decorativo, una película no invisible como “Blow-Up” de Antonioni, el 99,99% de los directores para poder hacerla deberían nacer como mínimo un par de veces. Lo que no hace Montxo Armendáriz en sus mejores películas, ni Vittorio de Sica, Luigi Zampa, Alberto Cima, Franco Piavoli, Lorenzo Soler, Herz Frank, John Ford, etc. Algo que requiere una humildad, un empeño, una grandeza, que pocos críticos, espectadores, son capaces de valorar en su justa medida. Por desgracia, haciendo un paralelismo con la literatura, todavía hay mucha gente que cree a pies juntillas que lo que hace Benet es más trabajoso, talentoso, que lo que escribe Delibes, y es no haber comprendido nada, no saber apreciar en que consiste la buena literatura, el buen cine.



Las Cartas de Alou

En “Las cartas de Alou”, como en “Carboneros de Navarra”, están todas las películas de Montxo Armendáriz, tanto las anteriores, como las posteriores, Alou es Tasio, Alou es Luis Pastor, es su piedra de Rosetta de ficción. Antes de nada afirmar que soy racista, prefiero los negros a los blancos, siempre que he trabajado fuera de España, y que las barreras idiomáticas me impedían comunicarme con los demás, encontré la sonrisa, la complicidad, la ayuda, palabras de aliento, buenos deseos, de una persona de raza negra, lo hago extensivo a los marroquíes, no puedo decir lo mismo de los españoles. No diré que son más buenos, porque ya no soy tan ingenuo para creer en la bondad, pero sí más sencillos, cercanos, no existe esa barrera de hipocresía, de educación, de cultura, tan habitual en los blancos, en los españoles. Alou es el personaje de todas las películas de Montxo Armendáriz con el que me siento más identificado, reflejado, su orgullo, su arrogancia, su dignidad, su inconformismo, su impulsividad, su inocencia, su cabezonería, su sinceridad, su integridad, su sentido de la moral, de la justicia, del amor, de la amistad, su conciencia de clase, son las mías, o me gustaría que lo fueran. Porque acertadamente, valientemente, Montxo Armendáriz no cae en lo fácil, en el brochazo grueso, no traza un personaje de cartón, el típico inmigrante débil, desamparado, susceptible de generar pena, lástima, el topicazo del pobre bueno, cándido. Alou, y el resto, es una persona de carne y hueso, su condición no es la de inmigrante, eso es solo algo accesorio, circunstancial, lo mismo que su color. Alou es un gran personaje, persona, a secas, de los personajes más potentes, entrañables, honestos, que ha dado la historia del cine español, ni Armiñán en sus mejores tiempos. Un personaje complejo, que huye del maniqueísmo del bueno o malo, que tiene sus contradicciones, sus arrebatos de rabia, de soberbia, de frustración, como todo el mundo, es un héroe real, alguien con personalidad, carácter, que lucha a muerte, día a día, por mantener su dignidad, que no se deja utilizar, manipular, por nadie, que no acata las órdenes, imposiciones, de los demás, que sólo es fiel a sus ideales, a sus sentimientos, a sus sueños. Una persona de una pieza, que si resalta sobremanera, es porque lo que debería ser normal, norma, desgraciadamente constituye una excepción. La honestidad, la integridad, la lucidez, la rebeldía, el carácter, no cotizan al alza, los borregos, los mediocres, han conquistado el mundo, e impuesto sus mezquinas, y amañadas, reglas del juego.



Como “Las cartas de Alou” no es una película sobre la emigración, sobre el racismo, del mismo modo que “27 Horas” no era una película sobre la droga, pero forma parte del contexto, de las circunstancias, de Alou, Montxo Armendáriz se limita a reflejarlas, a mostrarlas, sin editoriales, ni subrayados, la mejor, única, forma de denunciarlas, de criticarlas, sin manipular al espectador, sin tomarle por tonto. Que estas condiciones de vida precarias, inhumanas, sigan siendo lo habitual, el pan nuestro de cada día, dice muy poco de nuestra supuesta sociedad del bienestar, del vaciado de contenido del concepto progreso, igualdad. Que “Las cartas de Alou” parezca que esté rodada hoy, mañana, es algo que debería avergonzarnos, y no lo hace, las sociedades occidentales han perdido su, innato, sentido de la solidaridad, su capacidad para empatizar con el sufrimiento ajeno, están anestesiadas, derrotadas. “Las cartas de Alou” es una maravillosa oda fordiana a la amistad, al amor, me niego a hablar de intercultural, lo mismo que “Tasio”, un ejemplo, con mayúsculas, en minúsculas, de la ilimitada capacidad que tiene el cine para generar buenas historias, buenos personajes, sin descuidar por ello el compromiso cívico, ético, cinematográfico, con el mundo que nos rodea. Una lección de cine, de vida, que no pretende dar lecciones, que predica con el ejemplo, que muestra, demuestra, arremangándose, con los pies en la tierra, con sencillez, con lucidez, que un cine honesto, comprometido, formalmente poderoso, sin excesos de guión (que guión lo hay, y muy trabajado, es un reloj, tan perfecto que no se ve, como tiene que ser), de retórica, de discursos, de esteticismo vacío, es posible, deseable.

P.D: “Nafarrako Ikazkinak” (Carboneros de Navarra)
(1981) Montxo Armendáriz



El viento sopla donde quiere, y a Montxo Armendáriz, como buen navarro, acostumbrado a un clima exigente, que imprime carácter, le pilló con una buena pelliza. Si cuando la Institución Príncipe de Viana decide subvencionarle “Carboneros de Navarra” alguien le llega a decir que iba a ser el principio de todo, seguramente no se lo hubiera creído. Pero el viento es lo que tiene, que sopla donde le viene en gana, y tienes dos opciones, hacerte el loco, o desplegar las alas y que te lleve donde buenamente quiera, quieras, que la predestinación sin voluntad, sin esfuerzo, es simplemente suerte, y como bien sabía el jansenista Bresson, hay que currársela, merecerla. Y Montxo Armendáriz se la merecía, porque “Carboneros de Navarra” es un diamante en bruto, “Tasio” condensada, destilada, con costra, su germen y su núcleo. Otra prueba más de que la supuesta falta de tradición documental en España es solo una leyenda urbana, ahí están Biadiu, Buñuel, Lorenzo Soler, Juan Sebastián Bollaín, Patino, Íscar o Berzosa, entre otros, para desmentirlo.



Como el azar es así de caprichoso, resulta que “Carboneros de Navarra”, tiene una alma gemela, una secuela no deliberada, la italiana “Una vita altrove” (2004) del genial Alberto Cima, y no solo porque sus protagonistas sean carboneros, que sería algo superficial, sino porque tanto Tasio, el personaje real, el que inspiró la película “Tasio” (“*Hay personas, acontecimientos o hechos, que modifican el rumbo de nuestras vidas.* Y

sus nombres son referencia obligada al hablar de ellas. En la mía, Tasio es uno de esos nombres ineludibles, determinantes. Primero como persona, después como película. A la persona, al «carbonero de toda la vida» –como a él mismo le gustaba definirse–, lo conocí durante el rodaje del documental Nafarrako Ikazkinak (Carboneros de Navarra), allá por el año 80. Se llamaba Anastasio Ochoa, aunque todo el mundo le conocía como Tasio, sin más. Y vivía en un pequeño pueblo de la Comarca de Estella, en Zúñiga, aunque su verdadero hogar era el monte. [...] Era un hombre de setenta y tantos años que vivía la vida que siempre había querido llevar, que se sentía orgulloso porque había conseguido sacar adelante a su familia sin someterse a las normas sociales, y me di cuenta de que era un auténtico héroe: uno de esos seres anónimos que no aparecen en las portadas de los periódicos, pero que moriría siendo fiel a sus principios.” Montxo Armendáriz), como Lorenzo, el inolvidable protagonista de “Una vita altrove”, comparten idéntica dignidad, heroísmo, la misma capacidad para luchar, salir adelante, sin arrodillarse jamás, sin perder un gramo de su libertad, de su independencia. Seres puros, transparentes, que si no están en vías de extinción, debe de faltar muy poco. Otra coincidencia es, que a pesar de ser dos grandes películas, hasta hace muy poco, y gracias a la generosa mediación de sus propios directores, no podían verse, disfrutarse, y ya se sabe que ojos que no ven corazón que no siente. Por mucho que “Carboneros de Navarra” ganara en 1981 el Gran Premio del Cine Vasco en el Festival Internacional de Cortos de Bilbao y el Premio Especial a la Calidad de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, que no se pudiera ver hasta ahora con normalidad (youtube y PLAT.TV), ha impedido que forme parte de la memoria cinéfila del cine español, y que ocupe el lugar de honor que merece.



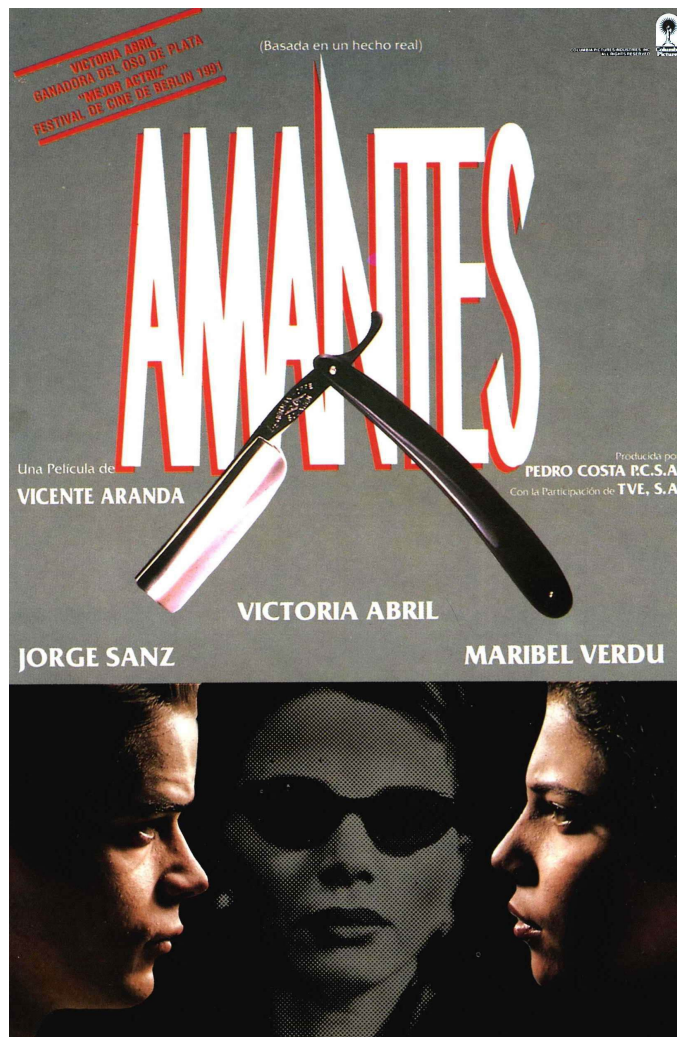
Un equipo de cuatro personas (Xabi Otero, fotógrafo, Fernando Larruquert ("Ama Lur"), montador y cámara, Txomin Artola, sonido, y Montxo Armendáriz, guión y dirección), un presupuesto ajustado, un exigente trabajo de investigación, de recopilación de testimonios sonoros, imágenes de los últimos carboneros de Navarra haciendo carbón, un brillante montaje, fluido, rítmico, a base de estudiadas elipsis, que huyen del cansino, indolente, plano secuencia, que combina con exquisita precisión el plano general con el plano detalle, haciendo co-partícipes a los espectadores de la tarea, y no meros testigos, turistas, y si la liebre no salta es porque no quiere, y quiso. Montxo Armendáriz coge el testigo, asume el reto, y lo realiza con esencialidad, austeridad, completa ausencia de retórica, de esteticismo decorativo. Aquí no hay paisajismo, postales para turistas, los protagonistas son los carboneros, los aldeanos, que como en "Erba d'Imagna" de Alberto Cima, mientras en la banda de sonido no directo hablan de como se realizaba el proceso artesanal de elaboración del carbón desde la tala de los árboles a la carbonera en el pasado, las imágenes muestran la mecanización actual. Duplicando mediante la disociación entre la imagen y el sonido la información que le llega al espectador, haciéndose una composición de lugar más exacta, más amplia, de lo que es, de lo que ha sido, de lo que significa para el pueblo, esa tradición milenaria. Que es recreada con exactitud, como ofrenda a las nuevas generaciones, por los viejos carboneros, los últimos guardianes del secreto, del fuego. Con la esperanza de que gracias a este testamento vital, visual, la tradición no se pierda del todo, y el *"aprendiendo viendo y ayudando a otros, después empezabas tú mismo"*, se haga de nuevo realidad gracias a la magia del cine, el vehículo perfecto para perpetuar la memoria, la sabiduría popular. Nadie que haya visto "Carboneros de Navarra" podrá decir que no ha hecho carbón vegetal al menos una vez en su vida, siguiendo la premisa de Rossellini de que el cine *"debe recrear y analizar la realidad cotidiana, para organizarla nuevamente y mostrar su sentido profundo"*.



Y cuando crees que la película se agota con el tema del carbón, de la comparación de la vida de antes con la vida de ahora, con contraste, lejos de nostalgias costumbristas, tradicionalistas, inmovilistas, de cualquier tiempo pasado fue mejor, Montxo Armendáriz se saca el conejo de la chistera y nos regala unos maravillosos planos de manos de mujeres, la secuencia de la misa, la fragmentada, bressoniana, del baile, y unos impactantes primeros planos de rostros curtidos, escultóricos, cuajados de arrugas, de vetas, de una belleza primitiva, dignos de Pasolini, de Tarkovski, de Piavoli.



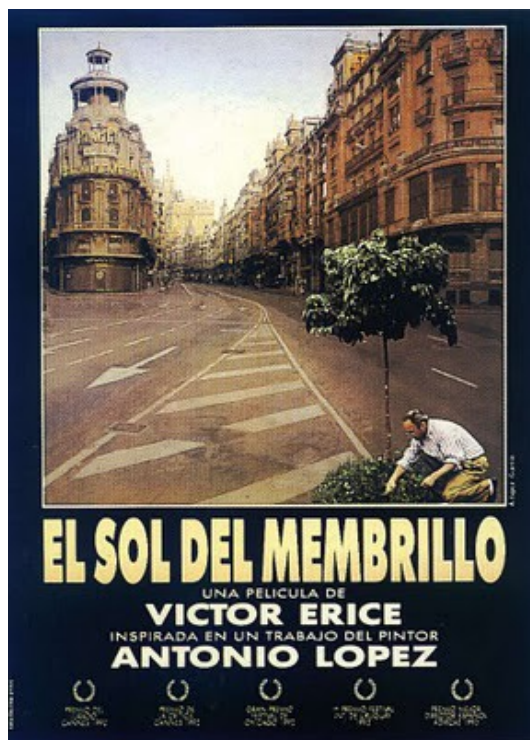
83-“Amantes” (1991) Vicente Aranda



Tres milagros consecutivos, que a Aranda no se le vaya la pinza, que Maribel Verdú no sea sólo un objeto sexual, y el principal de todos, que Jorge Sanz resulta creíble. Si le sumamos a Victoria Abril en su habitual papel de ninfómana, ya tenemos el triángulo amoroso formado, el triángulo sexual, un triángulo en el que Jorge Sanz desempeña el papel de hombre objeto, de pelele, de español medio, que se rige por la máxima de la vida consiste en tener el estómago lleno, y los huevos vacíos. El problema para Jorge Sanz radica en que la cocinera es Maribel Verdú, y la amante Victoria Abril, el eterno dilema del español cabestro entre la mamá y la puta. Dilema que se resuelve fácilmente aprendiendo a cocinar, y con manualidades. La mujer no es un complemento para cubrir carencias, necesidades, es una compañera, una igual, con la que compartir la vida. Como la película la dirige Aranda, y no Rohmer, es un cuento inmoral de final previsible. Aranda quiso repetir la jugada de nuevo con "Intruso" y "Celos", y le salieron dos churros, se ve que la Viagra no funciona con el cine.

84-“El sol del membrillo”

(1992) Víctor Erice



Hacia muchos años que no la veía, me alegra constatar que no es perfecta, que no es tan buena. Lo mismo me sucede con “El sur”, que directamente me parece mala, y que es lo que es, no lo que el director hubiera querido que fuera, el espectador juzga imágenes, no sueños, proyectos, o intenciones. No me gustan los Mitos, los Maestros, una actitud saludable, higiénica, es la de tratar de derribarlos, hacerlos humanos, falibles. Con Buñuel, Bresson y Godard, no tuve que hacer casi nada, el trabajo me lo dieron hecho. Jeanne Rucar, la mujer, la santa, de Buñuel, en sus memorias. Anne Wiazemsky, la protagonista de “Al azar Baltasar”, en su diario del rodaje. Godard volviendo a ver sus películas sin dejarme llevar, detenerme, en la forma, la superficie. El uno por hijoputa machista, el otro por viejo verde, y Godard por las dos cosas a la vez. Ya sé que a primera vista puede parecer injusto juzgar la obra de unos directores por su vida, pero en un segundo vistazo no lo es, sirve para iluminarla, rebajarla, para hacer una lectura menos superficial, formal, idealizada, para fijarte en cosas en las que antes no te fijabas, comprender el porqué de muchas situaciones, elecciones, establecer, calibrar, su grado de honestidad, de sinceridad. En el caso de Erice, como desconozco su vida y milagros, y escuchándole hablar tampoco entran muchas ganas que digamos, aunque los libros de Adelaida García Morales me pueden dar alguna pista esclarecedora, el único modo de doblegarlo, de humanizarlo, son sus películas. Con “El espíritu de la colmena”, ya lo hice incidiendo en lo que subjetivamente consideraba sus defectos, con “El sol del membrillo”, voy a hacer exactamente lo mismo, hacer una lectura a la contra, desmitificadora. Lectura que sólo empleo con los buenos directores, y con los malos, para enterrarlos, para compensar, resarcirme, del tiempo que me han hecho perder. La escritura negativa, o los ejercicios negativos como diría Cioran, son de todo menos una pérdida de tiempo, además de ser muy entretenidos, divertidos, sirven para despejar la cabeza, para limpiar, aclarar, la mirada. Al lío:



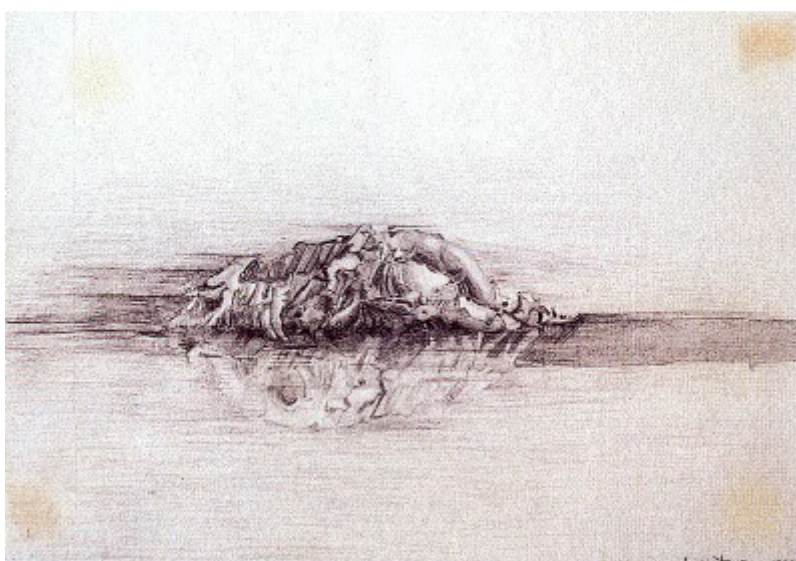
(cuadro de María Moreno)

Primer defecto. La careta de presentación de la productora, ROSEBUD, da grima verla, escucharla, como visionar la de Frade producciones, te predispone al desastre, lo cual puede ser una ventaja.



(dibujo de Lucio Muñoz)

Segundo defecto. Desconocía que a la película le habían concedido el Premio del Jurado y de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes de 1992, y el Gran Premio Hugo de Oro al mejor largometraje de Ficción en el Festival de Chicago de 1992. A esto le llamo yo, en el primer caso, Cannes, tratar de manipular, condicionar, la mirada del espectador, es como ponerte un puñal en el pecho, amenazarte, decirte: ¡Ojo!, si no te gusta, vas a quedar como un ignorante, como un cateto. En el segundo caso, Chicago, el efecto es nulo, es como decirte, he ganado el Festival de Cortos de Astorga o de Medina del Campo, pues me alegro, ¿lo sabe tu familia? Pero visto de otra manera, al indicar que ha ganado premios en dos festivales distintos, uno en Europa y otro en los Estados Unidos, que es como decir todo el mundo en el imaginario cinéfilo, el puñal se convierte en la espada de Damocles. Uno puede equivocarse, ¿pero dos?, ¿vas a ser tú, despreciable espectador, mosquita muerta, el único que se atreva a cuestionarla, a mancillarla? Lo que ya no cuela es cuando te ponen Selección Oficial, lo primero que piensas es, ¡anda coño, no ha ganado nada, como será la pobre! Si encima te subrayan seleccionada en varios festivales, y sin ningún premio de importancia, al mejor peinado no computa, ya empiezas a verla con la mosca detrás de la oreja, con cierta prevención. Al multiplicarse el número de festivales, lógicamente su prestigio, su fiabilidad, ha disminuido en la misma proporción, cantidad no suele ser sinónimo de calidad, al aumentar la competencia, también se incrementan los saldos, los rellenos.



(dibujo de Lucio Muñoz)

Es imposible que existan suficientes películas al cabo de un año, para poder cerrar una Sección Oficial compacta, equilibrada, decente, las secciones oficiales actuales recuerdan al anuncio de IKEA, donde caben dos caben tres, total, sólo va a ganar una, cuanto peor sean las restantes, más buena parecerá por comparación, por contraste. Resumiendo, que no me gusta que me amenacen, que traten de manipularme, de predisponerme, a priori, a favor, o en contra. La careta de la productora, los premios recibidos, o no recibidos, deberían ir al final de la película, igual que todos los títulos de crédito en general. Tratar de deslumbrarte con el nombre de los actores, del equipo técnico, es otra sutil, retorcida, manera de condicionarte.

Tercer defecto. No me gusta que Erice sitúe temporalmente, espacialmente, la acción, concretando hasta el día, quiero ver una película, no un telediario, o un dietario. Es el equivalente al título basado en hechos reales, déjame que sea yo quien lo juzgue coño. Tan real es la señolita Escal-lata como la vecina del quinto, las pajas mentales sobre la diferencia entre ficción y realidad, sólo le interesan a los licenciados en Filosofía, y a los directores pajeros, al espectador le resbalan. No hace falta que Erice me diga que es otoño, ya lo veo en el cielo, en los árboles, tampoco hace falta que me recalques que es Madrid, lo veo por el Pirulí, y en la matrícula del coche que está aparcado a la puerta del protagonista. A los extranjeros, que sea Madrid o Lepe, les trae al fresco, España la sitúan en Sudamérica. Protagonista que puede llamarse Antonio López, o Perico el de los Palotes, me es indiferente si es un pintor real, o Kirk Douglas haciendo de Van Gogh. Es el director el que me tiene que hacer creer, mostrar, demostrar, que el protagonista es pintor. Antonio López, no es tan conocido, como para asociar su nombre al concepto pintor. Que lo sea o no, me trae al fresco, una vez que enciendes la cámara, y seleccionas un encuadre, estás haciendo ficción. No es de recibo que me digas que la película está inspirada en un trabajo del pintor Antonio López García, esa información no me aporta nada, me limita, me convierte en un espectador más vago, menos exigente.

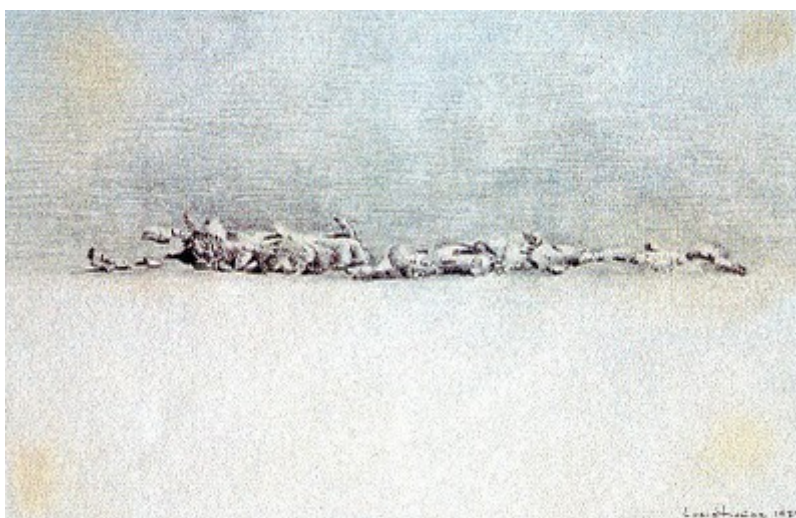


(cuadro de Antonio López)

Como me indicas, me anticipas, que no es una ficción pura, tiendo a relajarme, a creerme a pies juntillas todo lo que voy a ver a partir de ahora, sin cuestionarlo, sin fijarme en nada. Por la forma de entrar el protagonista en su casa, ya puedo deducir que esa casa no le es ajena, que ese perro es su perro, no le ladra con hostilidad. Que es un pintor real, se constata por la destreza, habilidad, con que es capaz de montar un bastidor, y recortar la base del lienzo, algo que no se improvisa, que es fruto de años de práctica. Que probablemente esa habitación sea su estudio de trabajo, se deduce por la cantidad de luz que entra por los grandes ventanales, y por la escasez de mobiliario. En circunstancias normales, la habitación más soleada, sería el salón, el cuarto de estar, por razones obvias, es el sitio donde más tiempo se pasa, por lo tanto tiene que ser el que tenga más horas de luz natural. El ahorro energético, no es un invento nuevo, ni el Feng Shui, las terrazas no se sitúan en los patios interiores, ni las fachadas a espaldas del sol, los humanos somos como los caracoles, como los girasoles, continuamente buscando el calor del sol. Todas estas observaciones, me las castras dándome la información por anticipado, es desconfiar, tener poca fe, en la mirada del espectador.

Cuarto defecto. O no. Que Antonio López quería hacer un dibujo del membrillo desde el principio, y no un cuadro, es algo que sólo la mirada entrenada de un pintor puede adivinar. Un membrillo no es una naturaleza muerta, estática, y con las escasas horas de luz de septiembre, y las frecuentes tormentas otoñales, ningún pintor sería tan gilipollas de emprender semejante tarea en exteriores. Declaraciones posteriores de Antonio López, y la explicación que les suelta a los visitantes orientales en la propia película, corroboran mi impresión. Quería hacer un dibujo, y en la segunda parte lo intenta, sin demasiada convicción. Fuera de la película sí lo hizo, lo vi en una exposición, y es el dibujo más alucinante, más puro, más sintético, al punto que de que podría pasar por un boceto, que he visto en mi vida, ni los dibujos de Modigliani me impresionaron tanto. Erice, toma la decisión de que sea un cuadro, de otro modo se queda sin la primera parte de la película, y sin moraleja. Un acto fallido, puede abrir nuevos caminos, nuevos centros, la experimentación, el error, como vía de conocimiento, de iluminación. Pocos espectadores que no sean pintores, e incluso la mayoría de pintores, he pecado de soberbia, de estupidez, más arriba, caerían en ese detalle, se trata más de tener una cierta sensibilidad a la luz, cualquier campesino, cualquier pastor, la tiene, que de ser pintor. Así que la imposición de Erice, resulta creíble, plausible, además que como estamos hablando de una ficción, pues poco importa, como si lo quiere pintar en diciembre, y con nieve. La verosimilitud de una película no reside en detalles anecdóticos, accesorios, estúpidos, en los que se suelen fijar los espectadores tiquismiquis, gilipollas, los filólogos, y los historiadores. Cuando en la secuencia en la que contemplan el cuadro de Miguel Ángel, aparece un tubo del técnico de sonido, seguro que esbozan una sonrisa condescendiente. La verosimilitud es algo más esencial, más amplio, que tiene mucho más que ver con la forma en cómo está contada una historia, que “El sol del membrillo” lo es, con su planteamiento, nudo, y desenlace, como toda la vida, que con el contenido mismo. Es más creíble, verosímil, real, el “Pinocho” de Disney, que el de Benigni. “El desencanto”, que “Después de tantos años”, por mucho que están implicadas las mismas personas, personajes, la familia Panero. La clave está en el cómo, no en el qué, la mayoría de los documentales en la cabeza, permanecen como falsos documentales, como malas ficciones, como culebrones. Lo bueno que tiene la decisión, elección, de Erice, es que a mis ojos, el resto de la película es una ficción pura, por lo tanto, mucho más disfrutable, valorable. En cuanto discriminas, focalizas, adiós al concepto realidad, objetiva. “El sol del membrillo”, no es un documental sobre la realización de un cuadro en concreto, es una ficción sobre el proceso creativo, su desarrollo, el diario de un rodaje, mucho más fascinante que la obra acabada. Proceso que Erice duplica, triplica, con las obras en la casa, y los cuadros de la mujer. Crear no es un acto reservado a los artistas, es algo mucho más cotidiano, cercano, diario, basta con mirar las cosas, las personas, con ojos diferentes, con otra luz. Sin estúpidos, e interminables, planos secuencia, el recurso de los torpes, de los novatos, de los inútiles. Trabajar con el tiempo, no es sinónimo de dilatarlo, artificialmente, el tiempo se alarga, o se condensa, no sólo con la duración del plano, lo más sencillo, también mediante el montaje. La elipsis no sólo sirve para concentrar el tiempo, también lo expande, “El sol del membrillo” es una prueba de ello. Miedo da pensar lo que hubiera hecho Lav Diaz con esta película, se la hubiera cargado en el primer plano. Se agradece que Erice ilumine, haga visible, un acto tan íntimo, privado, solitario, que lo haga con el pudor, la modestia, la delicadeza, de una monjita de clausura. Sin excesivos didactismos, luego amplio, sin poner un exceso de distancia, lingüística, sin caer en el vulgar, superficial, esteticismo, tan frecuente en el post-cine actual, borrándose, transparentándose.

Razón por la cual “El cielo gira”, es muchísimo peor película que “El sol del membrillo”, mucho más complaciente, consciente. Si Mercedes Álvarez no hubiera tenido la referencia, la imponente, omnipotente, presencia de “El sol del membrillo”, a lo mejor hubiera realizado su propia “El sol del membrillo”. O directamente no hubiera hecho nada, partir de cero, sin un espejo en el que mirarse, en el que inspirarse, es bastante más jodido, más valioso, más valiente. Como “El sol del membrillo” ya existía, existe, y con sus propiedades intactas, a lo máximo a lo que podía aspirar Mercedes Álvarez es a no hacer el ridículo, cosa que consigue. Pero la sombra del membrillero es alargada, y “El cielo gira” no deja de ser un apéndice, resultón, agradable, de bolsillo, de “El sol del membrillo”. Ampararse en la autoritas tiene ese gran inconveniente, el de que el brillo nunca pueda ser considerado directo, propio, sino reflejado. Cuando no se puede alcanzar el ático, la decisión más honesta, más sabia, es amoldar, acomodar, redimensionar, las grandilocuentes ambiciones, a las verdaderas capacidades, posibilidades. De nada sirve pretender, creer, ser un pivot midiendo metro y medio, la canasta seguirá estando demasiado alta, lejana, eso no es ser un Quijote, eso es ser un pringao, un mascachicles. Donde hay obras, hechos, no hacen falta razones, excusas, “El sol del membrillo” es, algo que sería capaz de ver hasta un ciego.



(dibujo de Lucio Muñoz)

Quinto defecto. Me sobra totalmente, la conversación-monólogo con los orientales, la puta manía de los españoles de explicarlo todo, de cagarse en el misterio. El resto de intromisiones, de intrusiones, no, como en cualquier otra actividad humana, la vida, la cotidianidad, la rutina, se entromete en el proceso creativo, so pena que seas un cartujo, un autista. Sin esa dimensión humana, cercana, aunque sea accidental, incidental, ocasional, azarosa, ninguna obra de arte, por muy abstracta que sea, trasciende lo representado, lo individual. No hay expresión sin comunicación, sin comunión, sin contacto. Hay que perderle el miedo reverencial, el respeto, a la palabra arte, los membrillos son comestibles, los cuadros, inflamables, los artistas retratables, tumbados, y con guardapolvos. Todo es sagrado, nada es sagrado, incluso Erice tiene el culo partido por la mitad, de lo contrario sentado sería un balancín, un icono, una naturaleza muerta.

Me sobra también el sueño, como me sobra en todas las películas, lo haga Buñuel o Tarkovski, me parece redundante, un sueño dentro del sueño, lo que ya es el cine por definición, un innecesario giro de 360°, un marear la perdiz. Tampoco me parece oportuna la coda metacinematográfica del final, también por obvia, ya nos habíamos dado cuenta de que la reflexión sobre la pintura, era extrapolable al cine. Que la cámara pinta, escribe, que es los ojos del director, que a su vez son los ojos del espectador, hasta ahí llegamos Erice, no nos hemos caído de un guindo, de un membrillero.



(dibujo de Lucio Muñoz)

Iba a concluir diciendo, que obra maestra del cine español, universal, pero me recuerdo a mí mismo que éste es un ejercicio negativo, desmitificador. Por lo que concluyo diciendo, que sin Antonio López, Erice sería Mercedes Álvarez, no me lo termino de creer del todo, pero de algún modo hay que finalizar. ¡VIVA EL MAL! ¡VIVA EL CAPITAL!



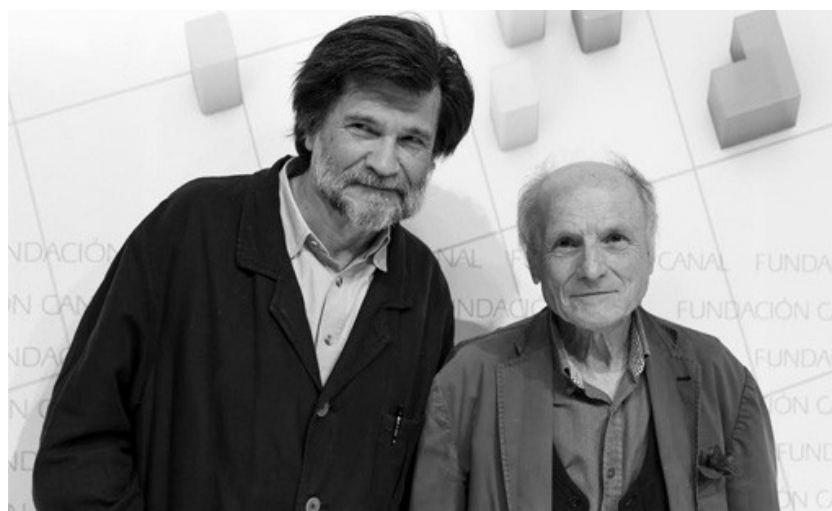
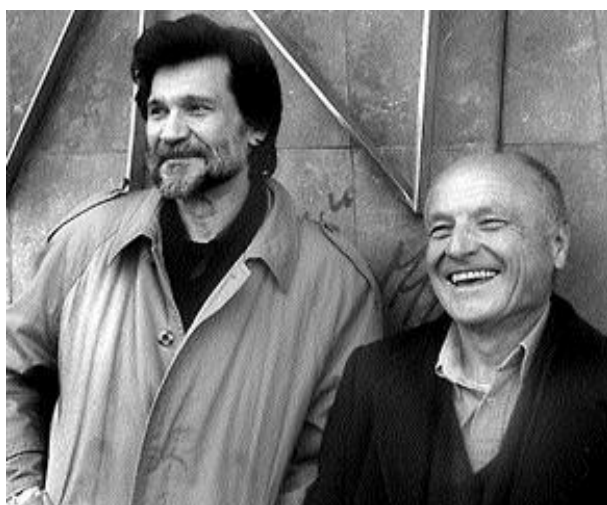


(dibujo de María Moreno)

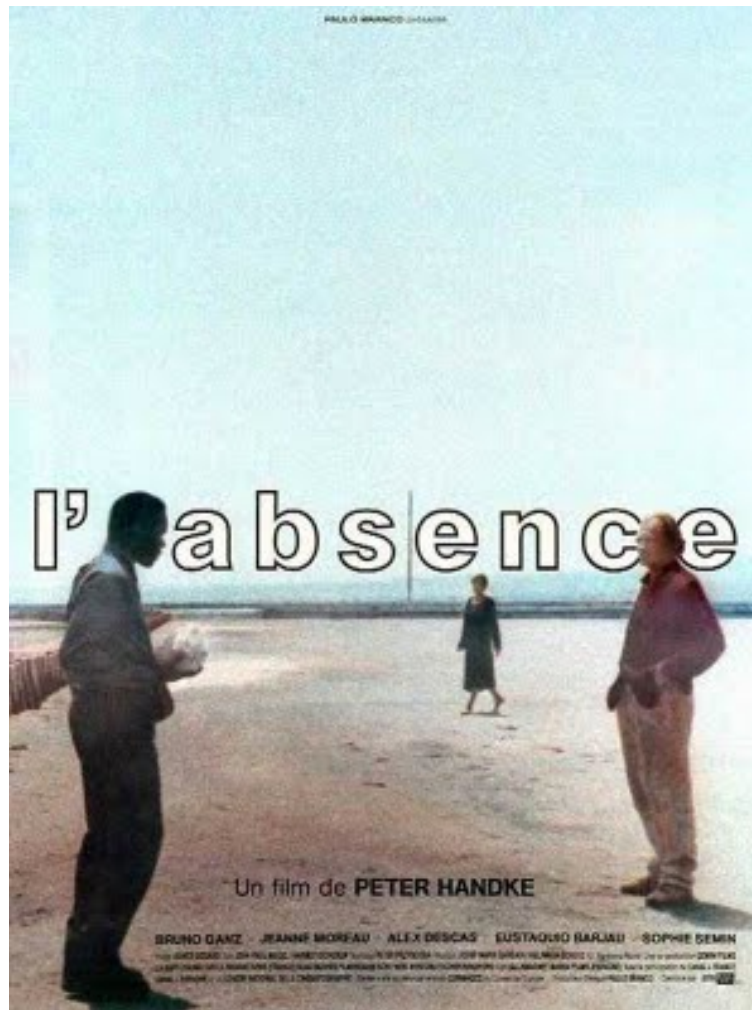
P.D: Por cierto, coincido con Lucio Muñoz, el cuadro, y el dibujo, de Antonio López, son malos, están desequilibrados, descompensados, mal dimensionados, les falta aire. Hizo bien en no terminarlos, una retirada a tiempo, una renuncia, es una victoria, de nada sirve enrocarse, darse de ostias, contra molinos de viento, de aires. “¡Más entero, más entero!”.



(dibujo de Antonio López)



85-“L´absence” (La ausencia) (1993) Peter Handke



Hay que huir de la belleza, es demasiado ruidosa.

Machado 2.0

A pesar de que el 90% del cine, tirando por lo bajo, tiene un origen literario, la nómina de escritores directores de cine es exigua, casi inexistente, sólo se me ocurren dos grandes figuras, Duras y Handke, algo que confirma que literatura y cine no solo son dos lenguajes diferentes sino contrapuestos. Tampoco es casual que sean precisamente Duras y Handke, dos escritores profundamente orientales, descriptivos, que fueron adelgazando su escritura de toda retórica hasta dejarla reducida a imagen, a sonido. Su trasvase al cine no fue un capricho de juventud, fue fruto de una evolución, madurez, creativa, que reciclaba, reinventaba, sus propios libros, como es este caso. Libro traducido al español por Eustaquio Barjau, el viejo protagonista de la película.



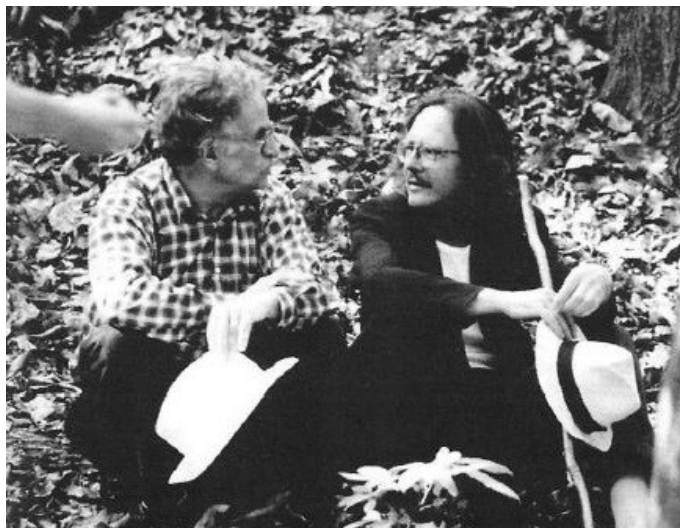
“La ausencia” es una película abierta, profundamente oriental, zen, construida a base de círculos, de repeticiones, de silencios, de tiempos muertos, de codas, como su admirado Ozu. “*Quien guarda la forma no habla de amor. Ama y calla*” (Parsifal y Rey Lear). Un orientalismo matizado por la prosodia, retranca, castellana, que convierte la palabra en un artificio anti-narrativo, y la naturaleza en un medio hostil, invadido por el ruido, por la masificación. Cinco monologuistas en busca de un guión, que por azar, recitando, declamando, encuentran el cine, la vida. O la única posibilidad de huir, de ausentarse, en pleno siglo XXI, es hacerlo hacia dentro, el único territorio virgen.

“La ausencia” es, como “Blow-Up”, “Messidor”, “Farewell to the summer light”, un recordatorio de que una película puede ser lo que cada uno quiera, lo que te pida el cuerpo. Un canto a la libertad creativa, digresiva, que actualiza el caminante no hay camino se hace camino al andar de Machado, de San Francisco de Asís, las derivas controladas, burguesas, cristianas, de Rossellini, y los cinéfilos juguetes narcisistas, de literatura de almanaque, para-políticos, de Godard.



“La vida del hombre en la Tierra pasa pronto, como el reflejo de un caballo blanco a través de una hendidura... Intenta caminar conmigo hasta llegar al castillo del no ser, donde todo es uno.” (El verdadero libro del país en flor del sur) **Dsuang Dsi**

Antonio Machado en *La Ausencia*



“Este poeta aparece varias veces en *La Ausencia*, no sólo en el rodaje sino también en la película. De Antonio Machado se habla en la comida en Casa Ciríaco: P. H. [Peter Handke] ha estado en Soria (se alojó en el Hotel Leonor) y conoce algo la poesía de este autor; lo cita incluso, con un error —«álamos cantadores», en lugar de «álamos cantores», página 11 de la versión alemana—, en el *Ensayo sobre el jukebox*. En aquella comida se habla también de la traducción, machadiana, que E. [Eustaquio Barjau] dio al título alemán *Wunschloses Unglück* del relato que P. H. escribió sobre la vida y el suicidio de su madre: la versión castellana de este título quiere reproducir el juego de palabras del título alemán con una expresión castellana chocante, *Desgracia impeorable*, que E. tomó de la última carta que escribió Antonio Machado a José Bergamín, pocos días después de haber cruzado la frontera española —9 de febrero de 1939— y pocos días antes de morir: «Pasé la frontera con mi madre, mi hermano José y su esposa en condiciones empeorables» (página 2.302 de la edición de las *Obras completas* debida a O. Macri y G. Chiappini.) (Un amigo de E., que no está de acuerdo con la traducción castellana de este título, al enterarse de su origen machadiano, le dijo: «Ah, entonces te perdono»).

En el paseo que dieron P. H. y E. el día de la primera actuación de éste, salió también Antonio Machado. El traductor le citó a su autor el divertido telegrama que, desde Madrid, un lunes lectivo, el poeta español mandó al director del Instituto de Enseñanza Media de Segovia, donde D. Antonio tenía que impartir sus clases de francés: «Perdido tren hoy y mañana». P. H. saca del bolsillo su cuaderno de notas y le pide a E. que escriba esta frase.



Los personajes de *La Ausencia*, algo que ocurre de un modo relativamente frecuente en la obra de P. H., no tienen nombres propios: se llaman simplemente «el viejo», «la mujer joven» —para distinguirla de la esposa de aquél—, «el jugador», y «el soldado». Es más, al final del relato, cuando «el viejo» ha desaparecido, los otros tres miembros del grupo caen en la cuenta de que, a pesar del contacto asiduo que han tenido con él, no saben el nombre de su guía. En las páginas 159 y 160 se habla de la convicción que abrigan los tres de que el viejo les ha precedido en su camino y les espera en alguna parte; allí leemos: «¿No era verdad que el viento, que desde que salimos, de un modo tan suave como persistente, soplaba en dirección contraria a la nuestra, parecía provenir de sus pasos [del viejo] (...)? No habíamos llamado a éste, no porque estuviéramos preocupados, sino por jugar —por cierto, ¿con qué nombre?—.» (pág. 160).

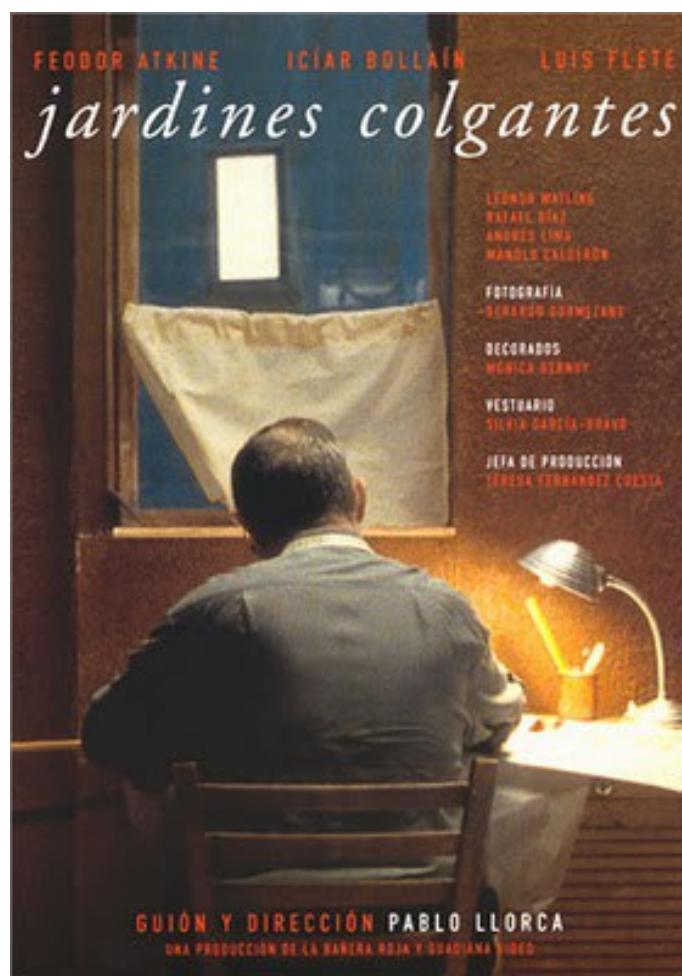
En la película *La Ausencia*, «el viejo» se llama Antonio, Antonio Machado concretamente. En una de las primeras secuencias, cuando el protagonista sale de su casa, a su peregrinación, y es saludado por dos vecinos —que interpretan P. H. y Luc Bondy— aquél le despide así: «Hasta luego, señor Machado». En la escena de la ermita, en la Cerdaña francesa, E. aparece como pinche del cocinero Josep Maria Boix —un plano que no estaba previsto y que P. H. montó a última hora a raíz de haber conocido a este cocinero catalán en el hotel donde se alojaba—; E. lleva puesto un gorro blanco cilíndrico; segundos antes de filmarse el plano, P. H. se acerca a E. y con un rotulador negro pinta en el gorro *AM*. Cuando, en la misma ermita, el soldado, el jugador y la mujer joven advierten la ausencia de su guía, le llaman así: el primero: «¡Señor profesor!»; el segundo: «¡Hombre!»; ésta: «¡Antonio!».

En Llivia, en el restaurante Can Ventura, en la cena de despedida, E. le regala a P. H. un *collage* de fotos de Antonio Machado. E. ha «explicado» así el origen del *collage*: «Hace años escribí un libro sobre A. Machado; cuando lo hube terminado, como para liberarme de este tema y de este autor, recorté fotos de libros viejos y revistas e hice esta composición». P. H. mira el *collage* y, desmintiendo lo dicho por E., dice: «No, aquí hay mucha pasión». (Tenía razón P. H.: la «explicación» de E. era tópica; E. jamás ha intentado liberarse de A. Machado; es más, piensa en él con mucha frecuencia, se deja acompañar por él, hasta el punto de que P. H. lo habrá notado cuando le ha dado este nombre en la película.) S. comenta el regalo de esta manera: «Ah, E. se marcha y le deja a P. a Antonio Machado.»

Eustaquio Barjau - Madrid, septiembre de 1994

86-“Jardines colgantes”

(1993) Pablo Llorca



Una apología del narcisismo, del perfeccionismo, del fetichismo, del sadomasoquismo, vienen a ser lo mismo, una cosa deriva en la otra, como la hubiera realizado Lynch o Fassbinder si se hubieran tomado un Tranquimazin. Protagonizada por una persona normal, tan corriente, que ni se la podría calificar de modelo. Es como si Llorca hubiera salido a la calle, y escogiera para su película la primera persona que pasó por delante de sus narices, y acierta, la inexpresividad, el tono monocorde, del protagonista, es un plus de distancia, que le otorga a la película un toque, si cabe, más extraño. Una extrañeza delicada, reposada, elegante, que convierte el billar en una mística, el estraperlo en un acto refinado, sibarita, y la costura, en entrega amorosa zen. Todo ello con la precisión, sobriedad, de un Bresson nacido sastre. Tan morbosa, enfermiza, como “Bilbao” de Bigas Luna, pero sin morbo, regodeos, ni incesto, sólo cine, sin adornos. Impagable el debate entre los dos modistos sobre la funcionalidad, o no, de un vestido, perfectamente extrapolable al cine, equivalente al duelo entre Bresson y Godard, por supuesto, aquí también gana Bresson, Balenciaga, por K.O hipodérmico. Un cuento de hadas cruel, justo, como todos los cuentos.

P.D: “Todas hieren”

(1998) Pablo Llorca



Comienzo por el final, “Todas hieren” es una de las escasísimas obras maestras del fantástico español, lo mismo que “Jardines colgantes”. Del fantástico con mayúsculas, aquel que huye de la espectacularidad, de la casquería, de la cacharrería, de la filosofía de baratillo. El fantástico romántico, gótico, de Edgar Allan Poe, el de “La caída de la Casa Usher”, con la diferencia de que aquí no hay un Corman detrás, sino el Oliveira español, Pablo Llorca, alguien que se descojona de todo con cara de palo. “Todas hieren” es nuestra “El convento”, filtrada por Vermeer, lo que viene a significar que la luz, la fotografía, no es un estorbo, como en la mayoría de películas españolas, sobre todo en las digitales.

Misterio, belleza, a golpe de espacio, como “Flammes” de Arrieta.

87-“Todo es mentira” (1994) Álvaro Fernández Armero



Que aburrida sería la vida sin prejuicios, no tendríamos nada que criticar. Gracias a ellos he llegado a “Todo es mentira”, a los prejuicios negativos y a los positivos. Los negativos son evidentes, al menos para mí, Coque Malla, Penélope Cruz, Jordi Moyá, Cristina Rosenvinge, Gustavo Salmerón, y Ariadna Gil, y que leyendo algunas críticas la comparaban con “Amo tu cama rica” (1991) y “Los peores años de nuestra vida” (1994), dos moñadas Made in Trueba, pongan el nombre que quieran, son intercambiables. Eso las negativas, más que suficientes para alejarme de ella como de la peste, no soy masoquista. Los positivos, lo dejo en positivo, porque solo hay uno, es que es la película española favorita de Carlos Vermut, y se nota, en “Magical Girl” hay varios homenajes, adelanto el de los carrillos, también los había en “Diamond Flash”, el diálogo de las lesbianas. Razón de escaso peso porque la gran parte de los directores españoles que admiro tienen un criterio cinéfilo bastante limitadito, hablando de cine español directamente casi nulo. Después de la ostia que me di con “Todo por la pasta”, cutre como pocas, claro antecedente del torrentismo, la película española favorita de Nacho Vigalondo, pues las recomendaciones españolas ajenas como que me las paso por el forro. Lo que finalmente me decidió a verla, es que su película favorita a secas es “El ángel exterminador”, mi película favorita de Buñuel, que hasta hace muy poco estaba en mi lista de 10 favoritas del cine español, y que dejó su puesto, junto con “El verdugo” y “Calle Mayor”, porque a estas alturas hay otras películas huérfanas que necesitan mayor visibilidad, conocimiento.

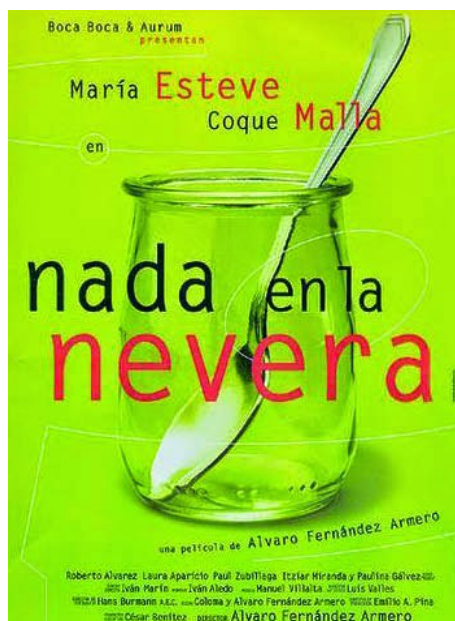
Yendo ya a la película, tengo que reconocer que me ha gustado, mucho, incluso puedo afirmar que es buenísima, inesperadamente buenísima, mucho más grande de lo que parece. La mejor comedia, tragi-comedia, romántica, y anti-romántica, de la historia del cine español, es imposible no sentirse identificado, retratado, hasta rozar la estupidez, con todos los personajes, situaciones, tanto masculinos como femeninos, y no, eso no es fácil de conseguir, porque parte de los tópicos, reales hasta hacer daño, y les da una vuelta, o dos, hasta lograr una sana crueldad, vamos que es una “Pagafantas” inteligente, auténtica, que trasciende su forma a ratos garbancera, de andar por casa, a base de espontaneidad, ingenio, casticismo, verdad. Colomo, que actúa en la película, al verla tuvo que sentir un ataque de insana envidia. Una especie de “Beautiful Girls” con sangre, la película de la Generación X española como la bautizaron en su día, ya nadie se acuerda ni de lo que era, sigo sin saberlo. Cualquiera que haya tenido pareja, o un amigo, vamos cualquiera, la va a disfrutar como un perro. Si el amor, la amistad, son posibles, lo disimulan muy bien. Pero bueno, el día que dejen de ser imposibles, perderán su encanto, su misterio, y se convertirán en una rutina más, en un vulgar matrimonio, trabajo.



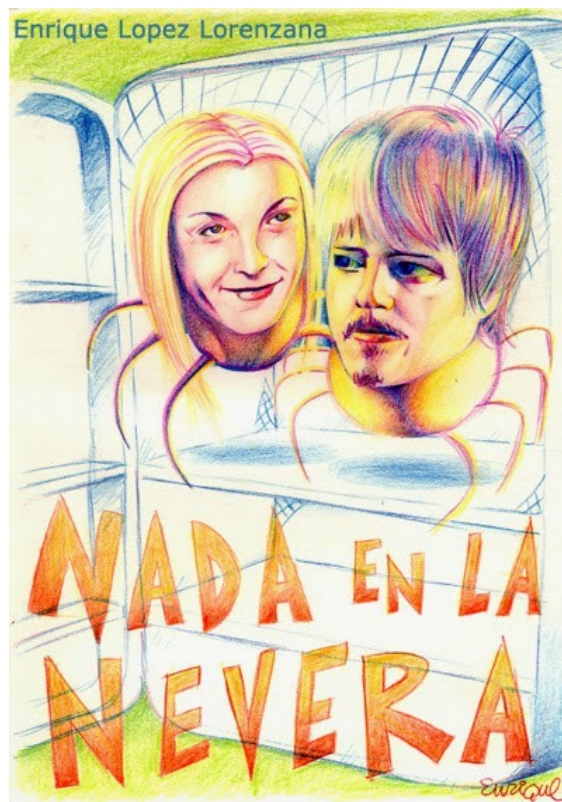
Parte el reparto con el director (el que está al lado de Penélope)

Todos clavan su papel, por pequeño que sea, pero sería muy injusto no destacar a Penélope Cruz y Coque Malla, que están sublimes, perfectos, nadie podría mejorar sus actuaciones, absolutamente nadie. Para que quede claro su grandeza, juguemos a las odiosas comparaciones. “Todo es mentira” es un Eustache cutre, es decir, mejor que Eustache, un Woody Allen no cultureta, es decir, mejor que Woody Allen, “Ópera Prima” sin el machismo, misoginia, de Fernando Trueba, es decir, mejor que “Ópera Prima”, mejor que Fernando Trueba, “Los ilusos” sin la cinefilia, afrancesamiento, esteticismo, de Jonás Trueba, es decir, mejor que “Los ilusos”, mejor que Jonás Trueba. El repetido gag de Cuenca, es EL GAG, así con mayúsculas, ni los chanantes en sus mejores tiempos.

P.D: “Nada en la nevera”
(1998) Álvaro Fernández Armero



Fe de erratas, donde dije que “Todo es mentira” es la mejor comedia romántica de la historia del cine español, hay que poner “Nada en la nevera”, no porque sea mejor, que todo puede ser, desde luego en la forma lo es, está mejor rodada, sino porque es más comedia romántica en el sentido clásico, canónico, del término, del género. Aquí el amor, como buena comedia romántica, con sus toques de anti-romántica, no tan pronunciados como en “Todo es mentira”, está más idealizado, hay más fantasía, sin llegar a los extremos pasteleros de una película americana, ni caer en el cinismo de postal de series tipo “Sexo en Nueva York”, equilibrio. Eso sí, comedia romántica clásica pero rompiendo con los arquetipos, estereotipos, de género, aquí la mujer lleva la iniciativa, y no es una ensimismada enamorada del amor, débil, pasiva y sumisa, de profesión liberal, artística, o ama de casa, hablamos de una aguerrida conductora de ambulancias que se enamora de un dibujante de cómics porno con complejo de micro-pene. El casticismo salvaje de “Todo es mentira” aquí está más estilizado, no hay un taco en cada diálogo, pero sí la misma sensación de autenticidad, de frescura, y más agilidad, fluidez, si cabe. Al ser una película romántica más clásica, con menos digresiones, libertades, crueldad, el retrato generacional de “Todo es mentira” se focaliza más en una pareja única, o dicho de otro modo, en esta película Armero es menos ambicioso, o más modesto, sutil, y en lugar de generalizar, de hacer un mural, prefiere hacer una miniatura, la versión largo, desarrollada, de su corto “El columpio”, que también tiene su punto, su puntazo. Menos ambicioso en el análisis, pero no en la forma, sacar adelante una película coral como “Todo es mentira” es más fácil, centrarlo solo en dos personajes, en realidad solo uno, todo el peso lo lleva María Esteve, más los habituales secundarios de lujo de las comedias románticas, una increíble, inquietante, perfecta, Laura Aparicio, es mucho más difícil, complejo. Sostener toda una película solo con una actriz, a lo Meg Ryan, es tenerlos cuadraos, y más eligiendo para semejante desafío a una actriz casi debutante, María Esteve (“Más que amor frenesí” (1996)), que desarrolla un papel a la altura del de Penélope Cruz en “Todo es mentira”, y que en esta ocasión casi eclipsa por completo a Coque Malla.



Si “Todo es mentira” era una descreída visión del amor, del sexo, de la madurez, desde el punto de vista masculino, aquí lo es desde el punto de vista femenino, en sus dos vertientes, amor heterosexual y homosexual. Si juntas las dos, complementarias y antitéticas a la vez, más “El columpio”, su génesis, espoleta, nos encontramos ante el director español que mejor ha sabido diseccionar las imposibles relaciones de pareja de los veinteañeros, treintañeros, desde una aproximación casi neorrealista, humorista, y sin caer en el naturalismo, en la mera ilustración. Los toques de humor, como en “Todo es mentira”, son sublimes, aquí cambiamos Cuenca por Ávila, más la matrícula de Burgos del coche de ella, y la matrícula de Palencia del coche de él, por no hablar de la paliza “Barrio Sésamo”, del genial gag del tren de la bruja minero, de la confusión con las niñas del cole o la revelación final del nombre de él, que es de traca. El guión es buenísimo, lleno de giros sorprendentes, de vueltas, surrealistas, Carlos Vermut ha tenido un muy buen maestro, la línea recta, la linealidad, no siempre es el camino más corto, más certero, Armero, Vermut, demuestran que el arabesco puede ser el mejor atajo, también llamado elipsis, la quintaesencia del cine, junto con el contrapunto, dos conceptos cinematográficos que manejan a la perfección. Y por si fuera poco, la película tiene dos maravillosos homenajes, a la película “La leyenda del indomable”, el detonante de todo, y a Expediente X y Millenium, es decir, al grandísimo guionista Darin Morgan, con el que Armero, Vermut, tienen tantos puntos en común. Los 90 me debieron pillar muy fumado, o con los prejuicios anti-cine español en todo lo alto, las dos únicas explicaciones que le encuentro a que estos dos pelicolones, “Todo es mentira” y “Nada en la nevera”, me pasaran por completo desapercibidas en su época, que era la mía. Al final va a resultar que el cine español de los 90 no fue tan malo, tan mediocre, y en parte se lo debemos al brillante director, guionista, de estas dos maravillosas comedias románticas, o anti-románticas, el desconocido, despreciado, Álvaro Fernández Armero.

88-“Souvenirs de Madrid”

(1995-2019) Jacques Duron (y Fabienne Morel)



La última película castiza, gata. El cuarteto madrileño: Chamberí, la Latina, Lavapiés, Malasaña, sigue siendo popular (Malasaña más que popular es pijo, hipster), pero ya no es castizo. La multiculturalidad, la fusión, es lo que tiene, que la esencia se acaba diluyendo en una especie de magma común mucho más aseadito, menos extremo. Muchos dirán que eso es bueno, que en eso consiste la modernidad, la evolución, el progreso, pero lo que se gana en educación, en corrección, en apertura, se pierde en genialidad, en libertad, en radicalidad, de raíz. El Madrid de los 90, en su vertiente más esencial: calle, bares, comercios tradicionales de barrio, metro, Rastro, obras, bancos de madera, fiestas de barrio, más jubileta, obrero, todavía conservaba resabios sainetescos, chulescos, post-franquistas. La religión aún no se había convertido en una atracción más para viajeros en búsqueda de anacrónico exotismo provinciano. El Madrid de la película no está contaminado de posmodernismo, de cosmopolitismo, de terracismo, es un Madrid cercano, en zapatillas de paño, de felpa, un Madrid de las personas, en el que los monumentos, los edificios singulares, los museos, no tienen cabida, ni como telón de fondo. Un Madrid provinciano, pueblerino, en el que todavía hay contacto humano, callejeo, suciedad, deterioro. La grandeza de la película radica en su humanismo, en su absoluta falta de pretensión, no hay un intento de hacer una crítica-crónica sociológica, generacional, de la época, no es una película de tesis, de argumento, es un sencillo retrato, fotomatón, de un mundo en transformación, en vías de extinción. Un mundo congelado de tradiciones y costumbres que en el presente no ve más que una proyección nostálgica del pasado, por falta de energía, hablamos de ancianos, y de voluntad, cualquier tiempo pasado fue mejor. Una especie de “Daguerréotypes” (1975) de Agnès Varda, pero sin veleidades formales, autorales, aquí hay un director de cine con la modestia suficiente para dar todo el protagonismo a las personas, singulares por su normalidad, sencillez, y al cine, lo que viene siendo el plano fijo, el único recurso cinematográfico que logra convocar el misterio, la verdad, que no deja que el director te guíe por completo la mirada. En manos de cualquier otro director, “Souvenirs de

Madrid” hubiera terminado siendo una película turística, el gabacho Duron esquivó ese riesgo a base de costumbrismo, de autenticidad, de paciencia, de dar a cada paisano su tiempo, su espacio, para mostrar su verdadera cara, forma de expresión. Todos y cada uno tienen su momento de gloria, su chispazo de gracia, de grandeza. Espontaneidad que se consigue a base de confianza, de cercanía, ninguno fue rodado a escondidas, sin su consentimiento, el proceso de grabación duró 3 años, de 1995 a 1997, y hasta 2009 no tomó cuerpo cinematográfico gracias a la montadora Fabienne Morel, el montaje definitivo es de 2019. Resumiendo, una película crepuscular, intimista, que no refleja la mirada contemplativa de un turista accidental, sino la de un amante, la de un conocedor, un vividor.



“Mi película quería ser un retrato de la vida, contada tal cual sucede, exactamente como sucede la vida, ni más ni menos. Aunque la idea era sencilla, la arquitectura era compleja y requería de mucho esfuerzo. Yo quería dar la impresión de estar filmando en el momento, pero había mucha preparación previa. Quería grabar con la cámara en un trípode, en un plano fijo (nunca modificado por quien hablara). Quería filmar a la multitud, no como una entidad, sino aislando cada uno de sus componentes, como si los personajes que la componían pasasen por turnos, en primer plano, delante de la cámara. También quería transmitir la atmósfera de cada lugar mediante un único plano que respirase. Era, en definitiva, la permanencia de una actitud hacia el sujeto filmado, una actitud hecha de distancia calculada, de precaución en el acercamiento, de respeto; una distancia que constantemente había que redefinir y, al mismo tiempo, mantener entre la cámara y el personaje: la distancia realista de la mirada humana. Esta "voluntad" impuso al documental el rigor de una película de ficción: la exactitud en la posición de la cámara, la exactitud en el encuadre y el ritmo. Es sin duda este deseo de proximidad, sostenida a distancia por la puesta en escena, lo que me permitió dar cuerpo y vida al tema, sin hacer demasiado y sin caer en el exotismo.”

Jacques Duron

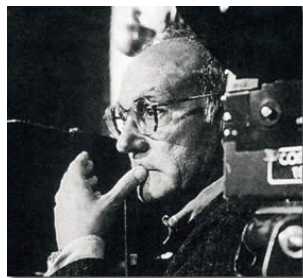
89-“Adosados”

(1996) Mario Camus



I

Mario Camus arrastra el estigma de ser un adaptador académico de literatura española al cine, cosa que en sí misma no es ninguna deshonra porque el 99,9% del cine mundial procede de la literatura. Pero que siempre se emplea con tono despectivo, como si solo fuera un mero trasplantador de palabras al cine sin el menor talento cinematográfico, y ni de coña. Paradojas del cine español, y de sus estúpidos críticos, Mario Camus es reconocido por dos de sus peores películas "Los santos inocentes" y "La colmena", que son meras trasposiciones al cine, y las primeras que hizo adscritas al nuevo cine español, "Los farsantes" y "Young Sánchez", que ni de lejos son sus mejores películas, ni de las más interesantes del nuevo cine español, son simples películas de género sin un estilo personal. En cambio son desconocidas, ignoradas, sus películas con Raphael, que son los mejores melodramas camp que se han realizado en éste país, y sus últimas películas, que son las más personales de Camus, las más intimistas, las más nostálgicas, que demuestran una sabiduría, un temple, que solo se consigue después de haber rodado mucho, y bien, durante muchos años. Cuando la mayoría de los directores empiezan a desbarrar, Camus ha alcanzado la categoría de maestro, la maestría de un Bergman con sentido del humor, y sin teatro. Sobre todo “Adosados”, un genial ensayo sobre la mentira, sobre el equilibrio, sobre lo fácil que es romperlo. Con una contención que roza lo ascético, y unas descomunales, brechtianas, actuaciones de Antonio Armero y Ana Duato.



II

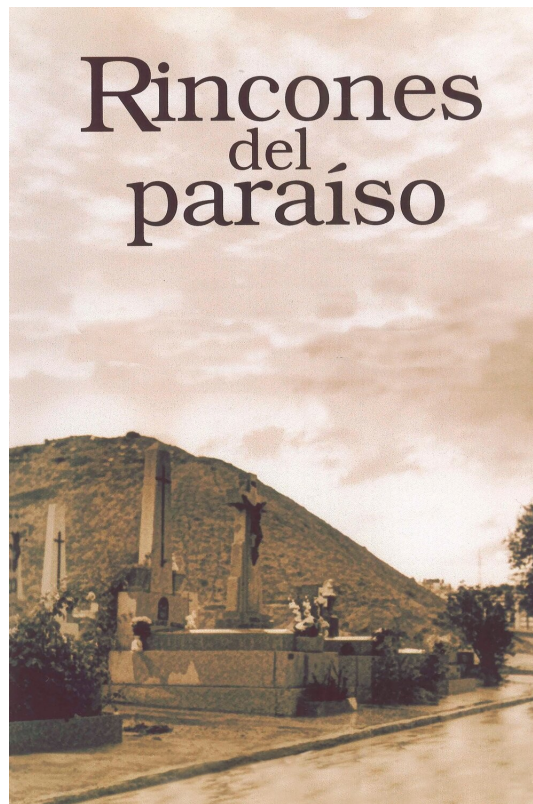
He vuelto a ver “Adosados”, mi película favorita de Camus, hace años en mi lista de 100, y si fuera Mario Camus, estaría muy cabreado, me sentiría muy frustrado. Tiene que ser muy difícil de llevar que todo el mundo te conozca, reconozca, por dos de tus películas más flojas, más asépticas, impersonales, ilustrativas, planas, en la dirección, “Los santos inocentes” y “La colmena”, y que tu mejor película, la más compleja, la más brillante, cuidada, “Adosados”, un thriller que estalla hacia dentro, sea una perfecta desconocida para el cinéfilo español. La película que mejor, y con más sobriedad, concentración, ha sabido tratar el tema del peligro de la normalidad, del bienestar. De lo paralizante, castrador, que es el confort, la rutina, el semillero de todas las enfermedades mentales, de todas las demencias. La moraleja a extraer de la película es que cuando todo va bien, está bajo control, es el preciso momento en el que tienes que empezar a preocuparte, en el que tienes que reaccionar, darle un giro, una vuelta, a tu vida. La comodidad conduce al desapego, al bloqueo de las emociones, de los sentimientos, de los instintos. O como diría el propio Mario Camus, vivir es mancharse los zapatos, salirse del camino. Romper con los propios esquemas mentales, morales, vitales, rebelarse a las imposiciones de la conciencia, de lo considerado correcto, y dejarse llevar, errar.

Aprender a olvidarse de uno mismo, y hablar, dialogar, de verdad, no solo para escuchar el eco de tu propia voz, para rumiar tus obsesiones en compañía, para proyectar tus problemas, necesidades, a los demás. Genial como Camus lo plasma mediante las maravillosas conversaciones en la chabola con el ruso, de las amistades más originales, entrañables, de la historia del cine español, en las que ninguno de los dos se entiende, y a la vez lo entienden todo, nace la solidaridad, la empatía, lo mismo que los silenciosos reproches con la mirada de la fuera de categoría Ana Duato, que no necesitan verbalizarse, muerden. Pero “Adosados” también es una película sobre las apariencias, sobre el aburrimiento, la monotonía, sobre la procesión se lleva por dentro, si es que se lleva, hablamos de zombies burgueses, sobre lo peligroso, y a veces liberador, que es la mentira, sobre todo para el mentiroso, que lógicamente concluye que nadie, nada, es verdad, y no tiene porque ser necesariamente algo negativo, sobre la ficción de la convivencia, del matrimonio, del vivir adosados sin contacto, comunicación, sobre lo fácil que es dejarse vivir, morir, sin enterarse absolutamente de nada, sin que nada nos toque, nos empape, hasta los huesos.

“La mentira es algo común en esta sociedad. La cuestión es si se tiene que mentir y si se deben sacralizar o no los pactos de sinceridad entre las parejas. ¿Quién sabe si la mentira forma o no parte de la humanidad y si no mentir es ponerte un corsé que te va a destrozar?” **Mario Camus**

90-“Rincones del paraíso”

(1997) Carlos Pérez Merinero



¿Se puede sostener una película solo con la forma? ¿Sin la menor identificación emocional, empatía, hacia los personajes, como en una obra de Akerman (hasta tienen en común el sublime sonido de los tacones)? ¿Se puede ser un autor plenamente reconocible con una sola película de ficción? Pues la respuesta es sí, un sí rotundo, nítido. El sevillano Merinero sostiene, convence, fascina, con la simple estructura de una película, con su chasis descarnado, con el movimiento vacío, ritual, de las transiciones. El plano secuencia final, especie de trailer a posteriori de la película, o película alternativa cambiando el punto de vista, de la objetividad a la subjetividad, es un manual suicida de montaje, un desafío a las convenciones narrativas, a la paciencia, atención, concentración, del vidente mirón. Merinero realiza un ejercicio repulsivo, visceral, amoral, sin la menor concesión a la psicología, al moralismo, a la pasión. Convierte una historia romántica, sexo y muerte, en una aséptica reflexión sobre el lenguaje cinematográfico, sobre el acto de mirar, a la altura de “Blow-Up” o de “El liquidador”, y con el plus de que transcurre casi en exclusiva en un cementerio, y en el desolador extrarradio de Madrid. Vida y muerte, sexo y muerte, en un mismo plano espacial, temporal, sin fetichismo asustaviejas a lo Cronenberg, a lo Haneke, a lo Buñuel. Aquí la necrofilia es sinónimo de cinefilia, no hay nada más morboso, repulsivo, que mirar.

El voyeurismo, la pasividad, la quietud, el silencio, como actitud vital, como forma de estar en el mundo sin estar, a la contra. Nihilismo contemplativo, atarácico, que asume la violencia, la maldad, las filias, como algo natural, como un espectáculo visual. Los personajes, los modelos, los “Cara de acelga”, de Merinero, son solitarios ensimismados y tristes que se dejan vivir en espera de la muerte, su única afición, pulsión, es la mirada interpuesta, vicaria. No aspiran a ser protagonistas, directores, de sus propias vidas, disfrutan de su condición de espectadores, de receptores, de imágenes, historias, ajenas. “Rincones del paraíso” es un canto fúnebre, un réquiem, a la cinefilia, un “De entre los muertos” (Vértigo) versión castiza, amateur, diletante. La vertiente distanciada, desapasionada, de “Arrebato”. La relectura radical, desnuda, mortecina, de su propio libro “El ángel triste”, llevado a la pantalla bajo el nombre de “Bajo en nicotina”, otra oda a la cinefilia anti-heroica, autista. Que no puedes ser piloto de carreras, te tendrás que conformar con un sucedáneo, con pilotar coches teledirigidos. Que no puedes ser policía, te tendrás que conformar con ser vigilante jurado. Que no puedes ser un gran amante, te tendrás que conformar con ser un pajero. Que no puedes ser director de cine, te tendrás que conformar con ser un cinéfilo. Si la actividad te viene grande siempre te queda la posibilidad de mirar, de contemplar cómo pasan los cadáveres por delante de tu puerta, la sutil venganza del flojo, del pasivo-agresivo. Merinero con su primera, y única, película de ficción pura, seca y dura, consigue sintetizar toda su genial labor como guionista del cine español. Están sus extraños triángulos morbosos de “Amantes”, “La buena estrella”, “El caso del procurador enamorado”. Su sordidez distanciada, su sexualidad enfermiza, su romanticismo atmosférico, su cinefilia obsesiva, su pasión por el cine negro crepuscular, metalinguístico, sombrío, frío, de Bresson, de Melville, de Deray, de Kaurismaki, del Camus de “Adosados”. Merinero es Merinero, detrás o delante, como stalker o como oficiante.



P.D-1: Merinero dejó un testamento filmico sin rematar del todo, “Otro cuento de navidad” (2011). La película (44 minutos) estaba rodada, narrada y dibujada pero no le dio tiempo a montarla, de lo que se encargó su hermano David y varios amigos en 2014. Hablamos de una película formalmente suicida, que lleva el concepto narrador al límite. Como escritor Merinero es de una precisión irónica acojonante, genial como utiliza la imagen como contrapunto inquietante. Es un ejercicio formal, metacinematográfico, muy sorprendente, lleva al extremo la famosa frase de Robert Bresson “*lo que está destinado al ojo no debe repetir lo que se destina al oído*”. Cine negro costumbrista que transcurre solo en la cabeza. Se puede ver aquí: <https://www.filmin.es/pelicula/otro-cuento-de-navidad>

P.D-2: “Valor facial”

(2001) Carlos Pérez Merinero



Si todo fuera evidente en la vida, muchas noches no nos hubiéramos encontrado una sorpresa entre las piernas. Para los literales, la imagen de esta película consiste en 100 sellos de Franco mostrados, montados, en orden cronológico. Paradójicamente, muy poco Franco que llevarse a los ojos para dos horas y cincuenta y siete minutos de metraje. Paradójicamente, demasiado Franco para cualquier demócrata, para cualquier sufridor penitente de su interminable, y estrechita, dictadura. No hace falta ser un lince para comprender que detrás de esa arriesgada, repetitiva, elección hay un mensaje, una intención, un descarado proceso de distanciamiento, de extrañamiento. Casualmente, o no, eran amigos, algo muy similar, aunque de una manera infinitamente más convencional, narrativa, a lo que hizo Augusto M. Torres en su obra maestra, la landista crepuscular “El pecador impecable” (1987). Os refresco la memoria, Alfredo Landa liga con una viuda que solo colecciona sellos de las series dedicadas a Franco. Pues el método escogido por Merinero no puede ser más acertado, preciso, porque en eso consiste precisamente una dictadura, en la omnipresencia del dictador, del caudillo, como invasiva forma de control, de permanente advertencia orwelliana. Estoy ahí vigilando, al acecho, atento a todos vuestros movimientos, pensamientos, nada escapa a mi mirada, soy Dios. Un Dios bajito, rechoncho, abotargado, de mirada bovina y voz de pito, pero Dios a fin de cuentas. Tan ridículo como Kim Jong-un, tan populista (vivienda, trabajo, deporte) como Fidel Castro, tan cruel como Stalin. Un Buda castizo, paternalista y maricón, que más que miedo daba lástima (los niños le llamábamos el abuelo, al genocida Stalin le llamaban padrecito), lo que le hacía doblemente peligroso, nunca te puedes fiar del agua mansa. Tampoco de Merinero, que bajo ese aspecto de inofensivo funcionario de Hacienda, escondía a un auténtico francotirador. ¿Se comprende ya la metáfora, real, de los sellos? Franco estaba hasta en la sopa, solo faltaba ver su cara de culo blanco en el papel higiénico. El espectador cagaprisas hubiera preferido, agradecido, imágenes en movimiento, las tópicas de archivo del NODO, pero este procedimiento serial, obsesivo, numismático, es mucho más fiel al espíritu inmovilista de una dictadura, que siempre es una foto fija, un sello, en el que lo único que cambia es el tamaño de la papada, y el valor facial, la inflación.



En cuanto al sonido, un homenaje envenenado a los seriales, folletines, de la radio, a los consultorios sentimentales, tanto epistolares como radiofónicos (no había programa, revista infantil, adulta, que no tuviera una sección de consulta, la vía más directa de adoctrinamiento, de sometimiento, hasta los libros recomendados había que consultarlos previamente con el confesor, se ve que era un cultueta, un hipster), a la novela (y los tebeos) rosa y bélica, los dos géneros omnipresentes durante la posguerra española. El amor, la abnegación, el sacrificio, el matrimonio, la familia numerosa, el morir por la patria, como la vía más directa para acceder al paraíso. A los más imberbes el texto os puede parecer paródico, una exageración, pero es un fiel reflejo del rimbombante, pasteloso, cipotudo, lenguaje de la época, tan amanerado, tan impostadamente apasionado, que acaba resultando ridículo, pueril. Del contrapunto entre el hieratismo de postal de Paquito, y el postureo sentimental del sonido, puro culebrón, surge la iluminación, la enseñanza, la moraleja. La dictadura fascista de Franco, la sociedad española en general, no era más que pura fachada, artificio, un trampantojo de felicidad, de estabilidad, de paz, de la paz de los cementerios. Digamos que “Valor facial” (primer segmento de la trilogía “Franco ha muerto”) es la versión experimental, radical, de “Al servicio de la mujer española” (1978) de Jaime de Armiñán, la crónica irónica, negra, de humor negro, de un gran lavado de cerebro colectivo, del ejercicio de tanatopraxis, de colorete en el rostro del muerto, de la campaña de marketing, más exitosa de la historia de España, una, grande y libre, por los cojones.

“Voy a hacer una trilogía para que la gente se entere de que Franco ha muerto, porque a veces parece que no lo parece. Y a ver si de paso me entero también yo.” **Carlos Pérez Merinero**

91-“El sueño de Cristo”

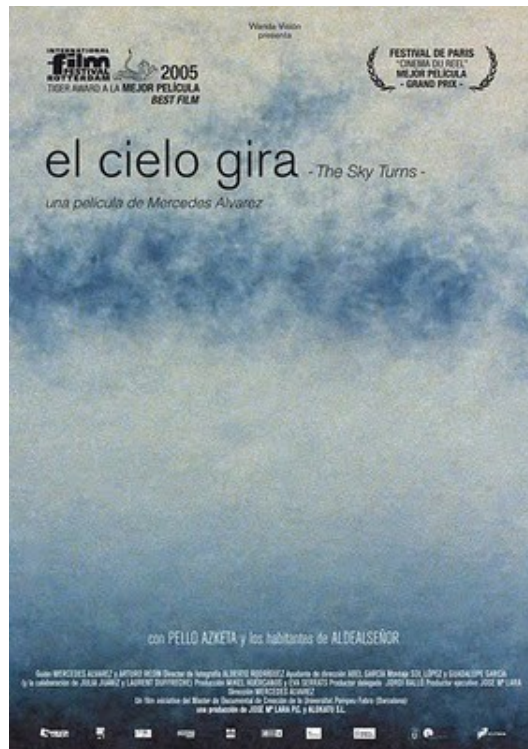
(1997) Ángel García de Val



¿En serio? Sí, en serio, ojo, la versión muda. La ridícula versión audiolibro para ciegos no. Y no porque la voz en off, o la música, enturbien las imágenes, o sean redundantes, la imagen va por un lado, y el sonido por otro, son dos películas diferentes, que acaban confluyendo, pero que ganaría, crecería, por separado. Sin sonido, o solo con un hipotético sonido directo, la película adquiriría dimensiones Omáricas (Val del Omar), un cruce entre el mejor Piavoli, y los Straub más inspirados. La “Nostos”, su evidente germen, del cine español. Esperemos que algún foundfootero aburrido, o el propio Val, se encarguen de reelaborar el diseño sonoro a lo Loznitsa, y devuelvan la grandeza imaginera a la película. Una grandeza que ocultan, empañan, las palabras, las citas, que la convierten en una vulgar recreación radiofónica, digna del iluminado Iker Jiménez. Una verdadera lástima, que del Val no se dejara llevar por el silencio que invoca continuamente. Apagad los altavoces.



92-“El cielo gira” (2004) Mercedes Álvarez



Cuando una película tiene defectos evidentes, tan visibles que no hay manera de obviarlos, y a pesar de todo, la película te consigue interesar, se sostiene, es signo incontestable de que la película es buena, incluso muy buena, no perfecta, por suerte. La perfección no siempre es una cualidad, una virtud, que se lo digan a los nazis, a los psicópatas, valga la redundancia.



Comencemos por los errores, el más palmario, la anodina, justificativa, voz en off. Nada de lo que dice es necesario, nada ilumina a las imágenes, ni tan siquiera ejerce de contrapunto, de ruido, o de duplicación, simplemente molesta, estorba. Ese supuesto tono espontáneo, conversacional, de poesía encontrada, suena precisamente a todo lo contrario, a poesía buscada, rebuscada, pretendida. Lo mismo que el intento, burdo, de dotar de una aureola de misterio a todo lo que dice sobre el pueblo, sin conseguirlo, ni de lejos. Mercedes Álvarez no es Adelaida García Morales precisamente, aunque lo intente.

Siguiente defecto, los intertítulos, que necesite dividir la película en partes, que no sea capaz de conseguir una fluidez estacional, temporal, como hace Piavoli, sin necesidad de recalcarlo, de puntuarlo. Sacar al espectador del visionado continuo de la película carece de sentido, la distancia ya estaba lograda con la adopción del punto de vista externo, no hacía falta redoblar esa distancia. Empieza a cansar la costumbre de los nuevos directores, y demás godardianos, de tomar por idiotas a los espectadores, ya sabemos que el cine es mentira, que estamos ante una ficción, no somos gilipollas.



Los aciertos, Mercedes Álvarez, con buen criterio, desaparece, la voz en off ni la escucho, ni la quiero escuchar. No es un diario subjetivo, ni un documental, ni una crónica de una muerte anunciada, es el pueblo, sus gentes, y el paisaje, los que toman la voz, los protagonistas. Es un relato, una ficción, en tercera persona, de la vida cotidiana de un pueblo, de su día a día, de sus historias. Un país en la mochila sin Labordeta, sin mochila, fascinante para algunos, aburrido para otros. Ahí radica su grandeza, su debilidad, unos pueden decir que le falta consistencia, contundencia, miga, chicha, desarrollo, otros que esa quietud, esa planitud, esa sensación de tiempo detenido, estancado, ese dejarse estar contemplativo, atarácico, constituye la esencia del alma castellana, su raíz. Ambos tienen razón, depende del punto de vista que se adopte, externo o interno, y de la mala ostia que gaste cada uno.

Mercedes Álvarez no alarga innecesariamente los planos, utiliza el montaje en todo momento, lo más brillante de la película, y no el recurso fácil, cómodo, del plano secuencia, recurso de novatos, de inútiles, de vagos. Las influencias saltan a la vista, Tarkovski, Erice, el trasplantador, importador, del Tarkovski disway of life a España, y Kiarostami, pero no cantan, están empleadas con justeza, con sabiduría, con un tempo, un espacio, profundamente castellanos. Ese tempo lento, ese espacio amplio, que caracteriza tanto a las tierras, como a las gentes mesetarias, un tempo, y un espacio, similares a los de la estepa rusa. El alma eslava y el alma castellana sufren una profunda comunión, no sólo por compartir idéntico fatalismo, creyente, e igual pesimismo estoico, atormentado, que no son términos contrapuestos.



Tanto en Rusia como en Castilla, el paisaje es su destino, su cruz. Cada vez que leo una novela rusa, o veo una película de Abuladze, Bortko o Tarkovski, siento que estoy en mi casa, que hablan mi mismo idioma. Formalmente “El cielo gira” es rusa, es decir, llena de horizontales, de cielo, la estepa, la llanura, no se puede encuadrar de otra manera, es un paisaje siempre en cinemascopo. Esa horizontalidad implica también un tiempo propio, no es lo mismo recorrer un encuadre horizontal que uno vertical, uno horizontal requiere más tiempo, un compás más reposado. En Castilla no se pueden hacer primeros planos, a un castellano nunca lo vas a ver de cerca, nunca lo vas a conocer de cerca, necesitas darle distancia, espacio, dejarle que se asiente, que asimile el entorno. La película respira honestidad, verdad, una honestidad, una verdad, que sólo se puede captar, valorar, calibrar, con la mirada sentada, aquietada, y el cuerpo de habanera, de siesta.



(Sentado en) El muelle de la bahía

*Sentado ante el sol de la mañana.
Estaré sentado cuando la tarde venga.
Viendo los barcos llegar
Entonces los veré irse otra vez, sí
Estoy sentado en el muelle de la bahía
Viendo cambiar la marea
Oh, estoy sentado en el muelle de la bahía
dejando pasar el tiempo.
Dejé mi hogar en Georgia
dirigiéndome a la bahía de Frisco
Porque no tengo nada por lo que vivir
y parece que nada va a cruzarse en mi camino.
Así que sólo me voy a sentar en el muelle de la bahía
viendo cambiar la marea
Oh, estoy sentado en el muelle de la bahía
dejando pasar el tiempo.*

*Parece que nada va a cambiar
Todo va a quedarse igual
No puedo hacer lo que diez personas me han dicho que haga
Así que supongo que me quedaré como siempre, escucha
Sentado aquí descansando mis huesos
Y esta soledad no me dejará solo, escucha
Dos mil millas he recorrido
Sólo para hacer de este muelle mi hogar
Ahora sólo voy a sentarme en el muelle de la bahía
Viendo cambiar la marea
Oh, estoy sentado en el muelle de la bahía
dejando pasar el tiempo.*

Otis Redding



(cuadros de Pello Azketa)

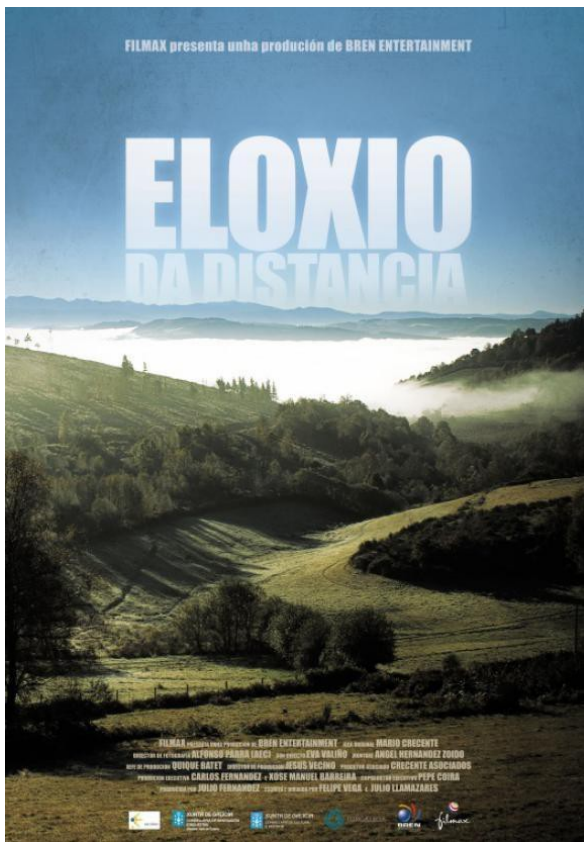
93-“Vete de mí” (2006) Víctor García León



Para que me guste una película en la que sale Juan Diego Botto, la película tiene que ser buena, si a mayores me gusta la actuación del propio Botto, como mínimo tiene que ser muy buena. Si además esa interpretación resiste la comparación con la descomunal de Juan Diego, que realiza la mejor de su dilatada carrera, la película se puede calificar de notable. Pero resulta que hay más, el guión acompaña, realizado a medias entre el director García León, hijo del director José Luis García Sánchez, y Jonás Trueba, hijo y sobrino de los Trueba. Lo que es pretenciosidad, pedantería, literatura, de la mala, de la autoreferencial, en las películas de Jonás, aquí es sencillez, naturalidad, espontaneidad, tanto en el guión como en la realización, que tiene ese mismo tono casual, intrascendente, en el buen sentido, en el de falta de pomposidad, de descarada búsqueda de la autoría. Si a eso le añadimos un ritmo fluido, a base de acertadas elipsis, escenas antológicas como la de Rosa María Sardá liándose un porro, o la de los insultos imaginarios en el coche, pues estamos ante una película que roza el sobresaliente.

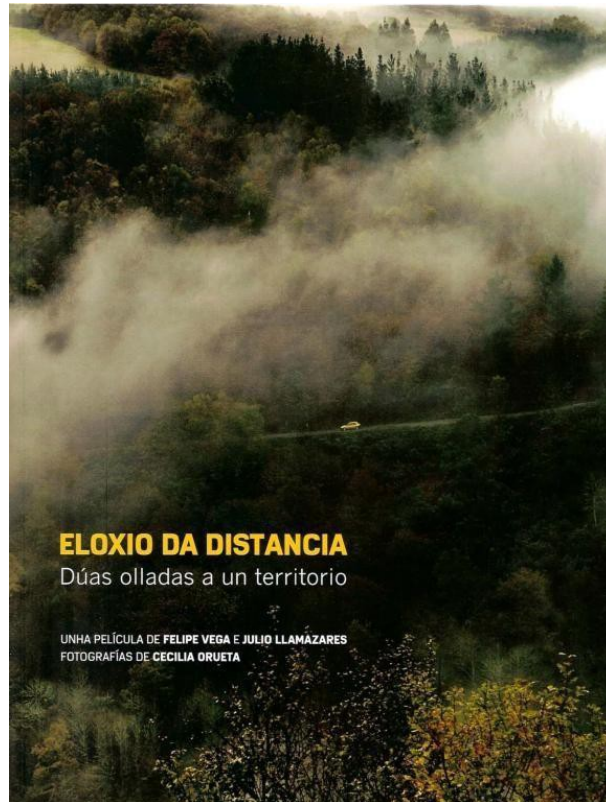
La versión realista, sin ñoñerías, de “Che ora é?” de Scola. Es decir, un padre y un hijo incapaces de comunicarse, pero que al menos lo intentan. García León en lugar de regodearse en la brecha generacional, en el revanchista matar al padre, contempla la generación de sus mayores, y a la de los ninis contemporáneos, sin juzgarlos, tratando de comprender, con sentido del humor, con cariño hacia sus patéticos, fracasados, personajes. Una película muy dura, no en vano trata de la vejez, de la inmadurez, de la pérdida, definitiva, o temporal, de las ilusiones, algo que no tiene nada que ver con la edad, es más, se podría decir que es el único verdadero punto de contacto entre el padre y el hijo, que se ve con una media sonrisa, durante todo el metraje. Una pequeña gran película, mucho más compleja, difícil de hacer, de lo que parece. Un ejemplo a seguir, la simplicidad, la honestidad, siempre es un grado, un valor, seguro. Forma sin contenido, basura.

(2007) Felipe Vega (y Julio Llamazares)



“La película pretende ser un paso sin escritura de la literatura al cine.” Felipe Vega

El cine español siempre da una segunda oportunidad, incluso una tercera. La primera fue la fallida “Lejos de los árboles” (1972) de Jacinto Esteva. No se puede hacer un documental etnográfico mirando por encima del hombro, y sin sonido directo. La segunda, y también fallida, “El cielo gira” (2004) de Mercedes Álvarez. No se puede hacer la crónica de un mundo rural que desaparece desde el egocentrismo, desde el esteticismo, desde la emulación de Víctor Erice (“El sol del membrillo”, 1992). La tercera, y por fin lograda, a la tercera va la vencida, “Eloxo da distancia” (Elogio de la distancia), una película a secas, un documental es una cosa mucho más ramplona, vulgar. Felipe Vega, director de la elíptica “Mientras haya luz” (1987), y de películas pretendidamente naturalistas a la manera de Rohmer, y Julio Llamazares, escritor de libros de viaje rurales al límite de lo antropológico, la película nace de su libro “El río del olvido” (1990), se juntan para trazar una crónica, no distanciada a pesar del título, del mundo rural, sin tintes crepusculares, sin condescendencia ciudadana, con toda la empatía, humanidad, del mundo. Con la mirada amplia, generosa, paciente, de Alberto Cima, de Franco Piavoli, de Lorenzo Soler en sus retratos sorianos. Al contrario que Esteva, Vega huye del sensacionalismo, del pintoresquismo. Al contrario que Mercedes Álvarez, Vega huye del paisajismo, del esteticismo. Al igual que Lorenzo Soler, Vega logra la distancia perfecta entre la reflexión, la distancia a la que alude el título, y el reflejo, la descripción, entre la subjetividad, la identificación, y la objetividad, la asepsia emocional.



Vega no busca que nos emocionemos con la historia de los cuatro modelos que vehiculan la película, y la encuadran en una estación concreta. En ningún momento nos detalla su pasado, sus experiencias, los vemos aislados en su tiempo presente, sumidos en su cotidianidad, descubrimos su carácter, su personalidad, por lo que hacen, no por lo que apenas dicen. No hay diálogos propiamente dichos, hay conversaciones aisladas, fragmentadas, que no tienen una función narrativa, dramática, ejercen de música, de sonido ambiente natural. La trompa, o birimbao, la música de raíz, la tradición, es el único nexo de unión entre todas las generaciones, entre todas las historias, cuadros, que transcurren con la fluidez, parsimonia, de una charla vespertina al amor de la lumbre. La distancia no identificativa, no dramática, no narrativa, que adopta Vega, permite que el espectador no sea un simple voyeur, un turista de visita vacacional. Vemos la película como parte implicada, invitada, acompañamos a los modelos sin molestar, respetando su intimidad, su espacio. “Eloquio de distancia” (Elogio de la distancia) es una experiencia, una vivencia, no una ficción al uso. El secreto está en la confianza, en la habilidad de Vega para encontrar la distancia, en todos los sentidos posibles, para borrarse, y con él la cámara, para encontrar mediante un magistral montaje elíptico, la belleza, la verdad, que se encuentra en las junturas, en los gestos mínimos, en el tono de las palabras más que en las palabras mismas. Vega, y Llamazares en la parte literaria, iluminan sin nostalgia ni prepotencia, un trozo de vida rural, un presente que trasciende el costumbrismo, que alcanza la superficie de lo real de la mística castellana, como el libro “Superstición y Fe en España” (1978) de María Ángeles Arazo.

“En este país sobra reflexión y falta descripción.” **José Pla**

95-“La influencia”

(2007) Pedro Aguilera



No voy a empezar diciendo que el cine español no deja de darme sorpresas, sería tanto como reconocer que no espero absolutamente nada de él, no es así, si hay una cinematografía que respeto, valoro, admiro, sigo, esa es la española, no por chauvinismo, sino por pleno convencimiento, reconocimiento. Cuando una película española es buena, es totalmente diferente, única, inimitable, irrepetible.

Contradiendo lo anterior, diré, que el cine español actual no deja de darme sorpresas, precisamente por eso, porque no espero casi nada de él, prejuicio debido al mediocre cine español de los 90, aunque ahora que lo pienso es más prejuicio que otra cosa porque de los 90 son: “Las cartas de Alou” de Armendáriz, “Amantes” de Vicente Aranda, “El sol del membrillo” de Erice, “Jardines colgantes” de Llorca, “Adosados” de Camus, “El pájaro de la felicidad” de Miró, “El sueño de Cristo” de Val, “Cosas que nunca te dije” de Coixet, “Tacones lejanos” de Almodóvar, “Fuente Álamo. La caricia del tiempo” de Pablo García, “Todo es mentira” y “Nada en la nevera” de Armero.

Las sorpresas me las llevo por películas como “Las voces de la noche” de Salvador Ruiz, “El cielo gira” de Álvarez, “Vete de mí” de García León y la que nos ocupa, “La influencia”, casi todas ellas operas primas, en las que a una forma perfectamente ajustada, depurada, se les suma un contenido que encaja como un guante. Sin tomarle el pelo al espectador, sin engañarlo, manipularlo, con falsos documentales, ni con falsas ficciones, tan profundas como un Callejeros, un España Directo o un Diario de Patricia. Con ambición pero sin megalomanía, respetando el cine, y la realidad, mediante ficciones, los diarios, las memorias, para los que no saben escribir, narrar.

Lo que en el formalismo catalán, gallego, es pretensión, pedantería, en la película de Pedro Aguilera es necesidad, objetividad. Es la historia la que pide su modo de narración, no al revés, como hacen la mayoría de directores debutantes, que se limitan a imaginar una planificación, un estilo, a priori, y luego se ponen a improvisar un personaje, unos diálogos intrascendentes, y un viaje, para que parezca que pasa algo, que hay movimiento. Aunque sus personajes, y sus escasos espectadores, deambulen por la película como si fueran zombies, sin que nada les toque, les transforme, lo que estúpidamente, se denomina viaje interior, y que en mi pueblo, se llama un guión poco trabajado, plano, que tratan de cubrir, recubrir, a base de planos sentencia, por lo interminables, por lo verborréticos.

Después de vista la película, el origen del título es evidente, es un recorte del de “Una mujer bajo la influencia” de Cassavetes. Recorte que no es anecdótico, o superficial, la película de Cassavetes era la historia de una mujer que estaba sufriendo la influencia, la menopausia, una depresión de caballo. La película de Aguilera, es la historia de la influencia, de la depresión, de la propia enfermedad, no de su paciente, su sufridora. Lo que es subjetividad histérica en Cassavetes, se transforma en objetividad en la de Aguilera. Lo que era una aproximación documental cámara en mano, cercana, en “Una mujer bajo la influencia”, se convierte en un acercamiento distanciado, depurado, en “La influencia”. Tratamiento igual de válido, y acertado, en los dos casos. Supone dos puntos de vista diferentes, e igual de brillantes, de tratar de captar una misma realidad, por intangible que sea, la depresión. En el caso de Aguilera, con la parsimonia, la pachorra, de los depresivos, ya sean fingidos, o reales, los menos, y su habitual irresponsabilidad, egoísmo, egocentrismo. Y no, no tiene nada que ver con “Nadie sabe”, salvo en su genial parte final, ni con “Demi tarif”, aquí el punto de vista no es el de los niños, es el de la madre. Otra constatación del inconsciente colectivo, con la diferencia de que la de Aguilera es muchísimo mejor. Junto con “La tía Tula”, el debut más potente, impecable, de la historia del cine español.

Recomendada para todos los autónomos, quien no lo haya sido nunca, jamás comprenderá el concepto de tiempo elástico, de tiempo chicle.

96-“Monólogos de un hombre incierto”

(2010) Lorenzo Soler



El sublime arte del contrapunto, de la disociación. La ficción, la lucidez, alcanzan su NON PLUS ULTRA, su intimidad. Por fin alguien con los cojones, cinematográficos, de trascender, evolucionar, “El sol del membrillo” de Erice, de borrar de un plumazo, de un brochazo, 20 años de pertinaz sequía. La única película española, hasta ahora, que justifica, redime, el nacimiento del cine digital. El destino, el cine, le concede a Valencia la CHAMPIONS que le debía. Un verdadero iluso de más de 70 años, chuleando, meándose en los ojos, de los postureros de 30. Lo más grande, y a la vez lo más pequeño, que se ha hecho nunca en España.

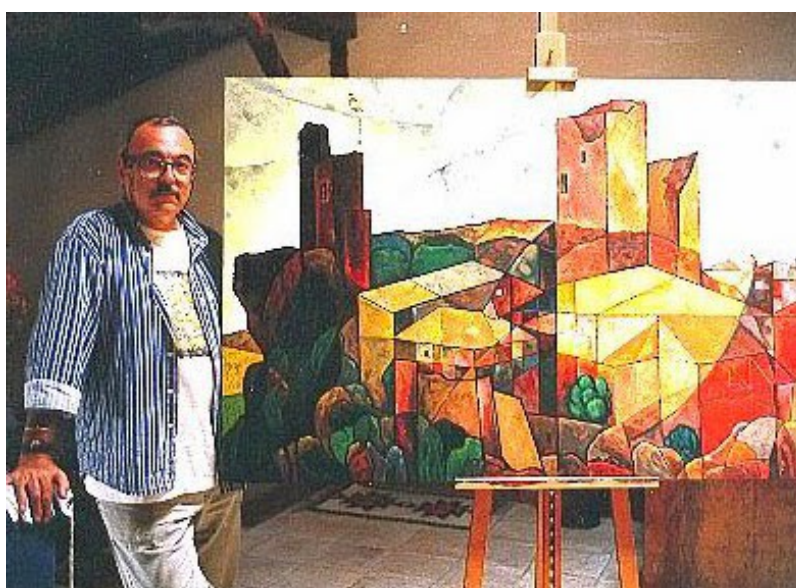


Se puede ver aquí: <http://vimeo.com/8870030>

La poesía de LORENZO SOLER



En España, en los cortijos críticos, está muy mal vista la pluri-creatividad, por lo visto los directores del cine español tienen que nacer y morir directores, y ser profundamente desgraciados, frustrados, cuando no ruedan. Obviamente hasta la llegada de la tecnología digital, la decisión de dirigir o no dirigir era más una cuestión de poder que de querer, vamos de dinero, ahora ya no, ahora solo es una excusa de creadores indolentes, o desilusionados. Pero antes, ahora, y siempre, han habido creadores que se resisten a las clasificaciones, limitaciones, ajenas, que cuando dirigen son directores, que cuando pintan son pintores, que cuando dibujan son dibujantes, que cuando escriben son escritores, sin exclusiones, sin tensiones, sin temores. Unas veces hacen unas cosas, otras veces otras, sin demasiada planificación, anticipación, y el salto es completamente natural, inconsciente, e igual de disfrutable.



Lorenzo Soler y uno de sus cuadros sobre Calatañazor (Soria)

Lorenzo Soler es conocido principalmente por su faceta como director de cine, pero sólo es la punta del iceberg, además es dibujante, pintor, escritor y poeta, y no por exclusión, como sería el caso de Regueiro, que pinta a la espera de dirigir, sino por decisión propia, o capricho, que en cuestiones creativas la racionalidad, la autoría, están muy sobrevaloradas. Esto en el fondo no tiene nada de extraordinario, ahí tenemos el caso de Marguerite Duras, escritora-directora, directora-escritora, lo excepcional es brillar a la misma altura en más de una sola faceta creativa, de nuevo tendríamos que hablar de Marguerite Duras y muy poquitos más. En esa reducida nómina de elegidos multi-disciplinares, podríamos encuadrar a Lorenzo Soler, un excepcional director de cine, y un excepcional poeta, aunque pocos conozcan esta genial faceta. Labor como poeta que no es accesorio, ni puntual, su primer libro publicado es de 1989, “Manual para reinventar lo cotidiano” (colección Esquí de Poesía, 500 ejemplares), y el último, de momento, de 2012, “Manual de actuaciones” (Ekphrasis, poemas del periodo 1995-2010). A los que hay que añadir “Cuaderno de Calatañazor” (Centro soriano de estudios tradicionales, 1999), y al menos 12 libros de poesía inéditos.



Dibujo y texto de Lorenzo Soler

Su objetivo al escribir poesía es el siguiente: “Espero y deseo que la poesía sea un lenitivo para todos nosotros en el escenario de la infamia. O al menos, como afirmaba Luis Rosales “que todo cuanto llevo escrito sean las huellas de mi intento, quizá cenizas. Pero a mí nadie podrá quitarme el gozo y el dolor que me dieron estos versos”. Confío en que el lector participe de estos sentimientos. Y que todos lo veamos”. Esta resistencia a las etiquetas auto-limitadoras, castradoras, esa falta de miedo a la dispersión, al error, se define a la perfección en estos geniales versos del propio Lorenzo Soler: “Dirime una guerra tenaz contra ti mismo, / tu modo de interjección: / Ser alta escultura de episodios / o un orificio insulso que nadie legitima”. Una lucha por ser uno mismo, por huir de los patrones, prejuicios, que te imponen los demás, la sociedad, la familia, los amigos, la persona amada, que dura toda una vida, o más: “Muchacho anovillado / perecerá tu altura y redoblarás tu luz / de aquí a cinco años. / Entonces nada pensarás que hoy no te avergüence / serás idólatra completo / converso, “boomerang”, excelso, parafrásico, / joven de bien / mansamente armado. / Y de aquí a diez, cordero. Y a veinte, ganador. Circunspecto cruzarás el ecuador de una vida seca. / Cuando ocho lustros te precedan / ya estarás en venta irreversiblemente. / Sexagenario de la indiferencia más convicta, / octogenario en todo, / morirás por costumbre y perfilado / te precipitarás hacia un olvido redondo numerable”. Y que tiene como recompensa la libertad, la creatividad.

...Y LA LOCURA



La que a todos nos afecta y nos concierne, lo único que puede transformar nuestra condición de cadáveres errantes en supervivientes de esta horrorosa civilización. Mientras que los paradigmas de la Sensatez arrojan bombas atómicas y exterminan pueblos, miles de hombres y mujeres se lo montan de otro modo. Seres que elevan su palabra disonante, que reivindican su derecho natural a ser ellos mismos y no otros. Son —somos— los candidatos a ocupar los divanes de los psicoanalistas, las plazas de los frenopáticos, las húmedas celdas de las prisiones. Hoy no me he lavado los dientes en protesta por la situación de Polonia y tengo los calcetines agujereados de tanto llorar. Nos vemos.

Dibujo y texto de Lorenzo Soler

O dicho de otro modo, o César o nada. *“Todo lo demás son espejismos”*. Hay sitio para todos: *“El cielo es un paisaje donde caben todos los vagabundos”*. ¿Y cómo se consigue? *“¿Cómo se pierde la inocencia? // En realidad no hay manuales. / Sólo indicios. // Y el hecho”*. No hay que desesperarse, ni empeñarse demasiado, la voluntad no es suficiente: *“La inercia empuja los destinos / del hombre hacia la cumbre. // Se vive del peso de tanta muerte acumulada”*. Y por mucho que aspire a la inmortalidad, a hacer una obra maestra: *“Sólo el renovado ojo del instante comprende lo real”*, y desgraciadamente: *“La memoria nos impide ser una cámara “instamatic”, maldita sea!”*. Lo mejor es no agobiarse demasiado, salir a la calle con ojos de domingo, *“y dejar en paz los camposantos”*. *“En silencio, puedo”*. Sin desfallecer jamás, sin dejar de intentarlo, de levantarse después de cada fracaso, error. *“Atreveros a hacer de vuestros sueños / una vocación de vida. / Sencillamente”*. Cada error, cada fracaso, puede suponer la apertura de nuevas vías, de nuevos hilos de creación. No hay que tener miedo a cambiar, a empezar continuamente de cero, incluso en otra ciudad, otro país.



Cuadro soriano de Lluís Valls Arenys, amigo de Lorenzo Soler

Lorenzo Soler abandona la seguridad del camino ya sabido, trillado, Valencia, Barcelona, y lo apuesta todo, inconscientemente, a una carta en apariencia perdedora, Calatañazor, provincia de Soria. *“Por fuerza debemos creer en la existencia de insondables itinerarios secretos que, inexplicablemente, ocupan las raíces del alma, el pozo más hondo del subconsciente y que nos conducen por caminos, veredas y hocinos que nosotros mismos somos incapaces de prever”*. La vuelta a las verdaderas raíces, al *“paisaje interior”*, que ni tan siquiera uno mismo sospecha, igual que Machado. Soria, tierra perdida, prometida, refugio de utópicos, de rebeldes tranquilos, hogar a la medida del hombre. *“Villa sepulcral y parda, háblame. / Brota un color de noche / de todas tus ventanas, / un silencio de osario / agazapado anida / en los dinteles / donde la muerte pace / en libertad”*. La muerte como reconocimiento, como renacimiento, como segunda oportunidad: *“He llegado a tu pozo desde una vida antigua / a descubrir luceros / ahogados en tus aguas temblorosas”*. Viaje sin retorno a la verdad, a la esencia del silencio y la soledad. *“Los imprevistos / términos del círculo se estrechan / y el hecho se produce / en el silencio”*. *“Soria, / duermela en Castilla, / tu Dios, / si existe, / es esa mancha umbría / agazapada / entre el Urbión y el Duero / que esconde / su yerto corazón de plomo / en la Laguna”*. Tierra del ser, del estar, del bien estar, donde cada individuo, cada árbol, es su propio universo, su propia geografía, no un vulgar número más en el padrón: *“Cuota civil en tres renglones / con un algo de sangre y de esperanza. // Un apellido en negro y ocho cifras. // ... ser tan desoladoramente número / tan despavoridamente muerto de papel!”*.



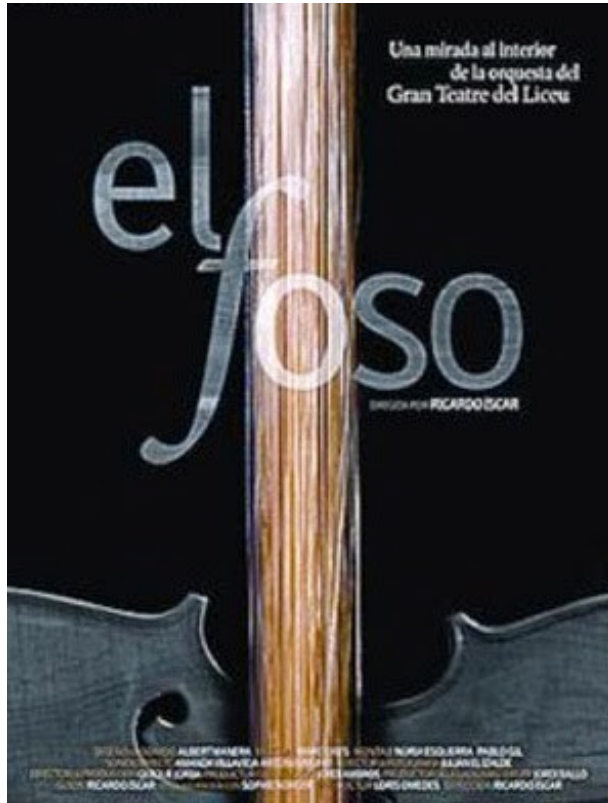
Cuadro soriano de Lluís Valls Arenys, amigo de Lorenzo Soler

La poesía como libro de instrucciones para sobrellevar el miedo de estar vivos, de sabernos heridos de muerte de nacimiento. *“Antes de que resbale mi pie por el asfalto debo pensarlo bien. / He de palparme los ojos a dos manos / y peinarme los labios con paciencia, mansamente, / como si no fuera esta crucifixión conmigo”*. Instrucciones sin reglas, abiertas, moldeables para cada persona, maleables a toda la gama posible de sentimientos, de dolores, de cuestas, de huidas. *“No contaminarse es la consigna. Pero eso no se enseña, se aprende en el camino / y se goza en la intimidad de los devotos. / Afirmando que me siento sustantivo con mis culpas sin culpa, / pronombre posesivo desnudo por delante, libérrimo pájaro que vuela / tercamente / y que no me doy por aludido cuando los vendedores de espuma / me señalan la lista amarga de los confesos donde yo nunca inscribiré / mi nombre. / De eso estoy seguro. / Más de otras cosas, no”*. La integridad, la honestidad, como único escudo, babi. El amor, la poesía, como espina que despierta, con su áspera caricia, *“una tarde de invierno... / en cualquier siglo”*.

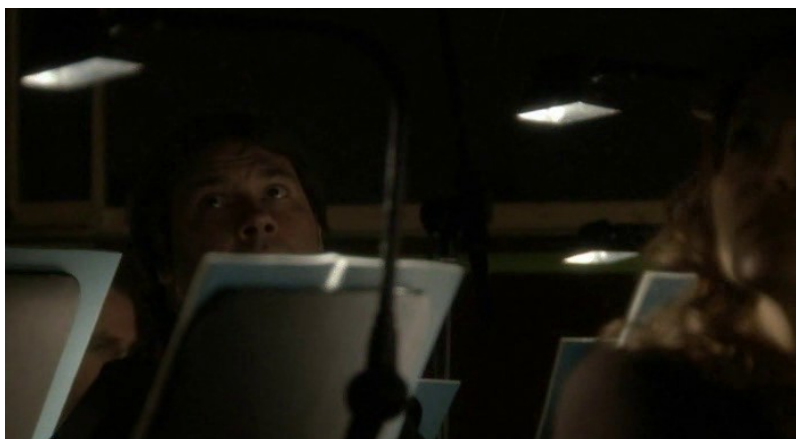


Libros de poesía publicados (y dedicados) por Lorenzo Soler

(2011) Ricardo Íscar

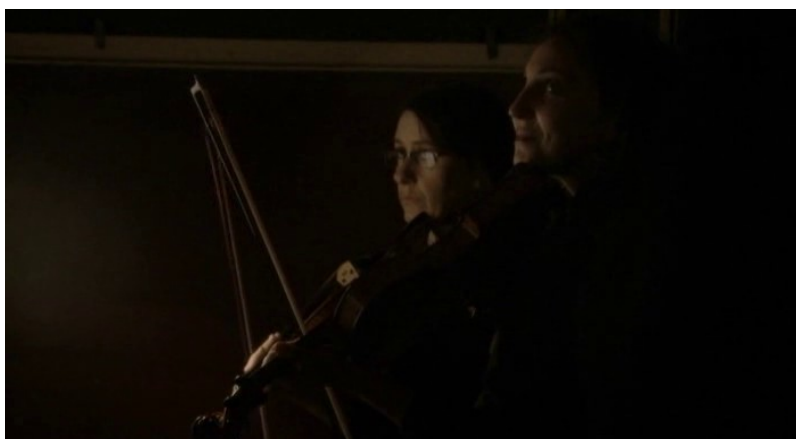


¿La cultura cinematográfica debe ser gratuita? SÍ, para los pobres, para el resto no. A 10 millones de españoles en el umbral de la pobreza no les puedes pedir, exigir, que se quiten de comer para pagar sus entradas de cine, sus DVDs, tendrían que entrar gratis a las salas o tener conexión gratuita para poder bajarse todas las películas sin coste, y sin que nadie, ni autoridades ni creadores, les criminalicen. Nadie está legitimado, mucho menos un creador, a impedir a esos 10 millones de españoles el acceso, disfrute, de la cultura, a negarles la posibilidad de crecer, la dignidad, como personas, de expresarse, tanto como espectadores, como creadores. Las subvenciones, como las becas, tendrían que estar reservadas en exclusiva a los pobres, la cultura, la creación, es un bien de primera necesidad, no de consumo, que tiene que ser garantizado, potenciado. Se puede contar con los dedos de una mano los directores de la historia del cine pertenecientes a la clase obrera o sin estudios universitarios, de hecho solo me viene a la cabeza el genial Claude Faraldo, algo que nos debería avergonzar.



La cultura pertenece al pueblo, al espectador, hay que borrar del mapa, del diccionario, los conceptos elitismo, autoría, los adjetivos pedante, diletante, escapista, onanista, ensimismado, sibarita, dejar de asociarlos, identificarlos, con la palabra arte, artista, quitarle su costra, prurito, de casta, de academicismo, de tontería, de vanidad. Expulsarlo, expulsarlos, de las escuelas, museos, festivales, galerías, universidades, revistas, y arrojarlos, con violencia, pasión, a la calle, a las plazas, a los parques, a los patios, a los bares, a las cocinas, a los servicios. Conclusión, que los creadores son personas de carne y huevos como todo el mundo, que también comen a diario y pagan facturas, así que si tenéis dinero, posibles, ahorros, rentas, no seáis miserables, mezquinos, tacaños, y apostar, invertir, pagad, por la cultura, eso sí, un precio justo, la cultura nunca debe ser un bien de lujo, ni la creación un vehículo para forrarse, hacerse

millonario, los ávida dollars sobran del arte, de la vida. Como diría Modigliani, la vida es un regalo, de unos pocos a otros muchos, de aquellos que tienen a aquellos que no tienen, y no, Modigliani no se refiere solo al dinero, habla del talento, del cariño, de la alegría, del tiempo. Los pobres tienen la película en la mula, la clase media en Filmin, y los burgueses en DVD.

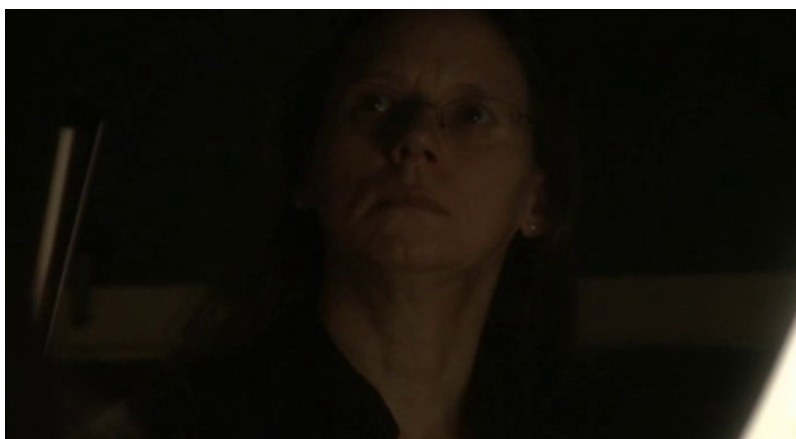


¿A qué viene todo esto? A que “El foso”, el lugar invisible para el espectador en el que se sitúa la orquesta, no es solo una película sobre la música, sobre el proceso creativo, desde el pelo del caballo con el que se hacen las cuerdas hasta la lavandería, el recogedor, sobre las bambalinas del espectáculo, es también una reflexión, abierta, cercana, sobre los curritos de la cultura, sobre los trabajadores del arte, sobre sus miedos, indecisiones, tensiones, esperas. Aquellas personas que dedican su vida, su tiempo, sus mejores esfuerzos, talento, a que unos pocos “elegidos”, privilegiados, brillen, destaquen, se hagan de oro. Aquí no esperéis encontrar el habitual, e intrascendente, desfile de divas, de divos, de solistas, de egocéntricos, ególatras, egoístas, narcisistas, arrogantes, quejicas, artistas, encantados de haberse conocido y sentando cátedra, “enseñando”. Ni misticismo de postal, de salón, festivalero, formalista, matemático, cuadriculado, para cinéfilos superficiales coleccionistas de cromos, de estampitas, ni impotentes, horchateros, ataques de autoritis aguda art-decó, desiertos de vida, de humanidad, de emoción, de cine. Aquí vais a encontrar humildad, honestidad, humanidad, emoción, a raudales, personas sencillas, reales, no poses, que aman su trabajo, la música, y lo saben transmitir sin ampulosos, pretenciosos, vacíos, discursos, monólogos, sentencias, para sí mismos, para el espejo.



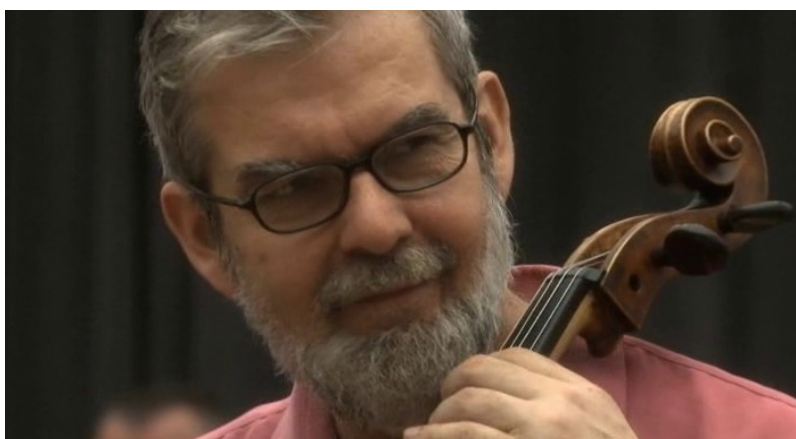


Aquí vida y música, persona e instrumento, se imbrican, son lo mismo, Íscar, apellido vallisoletano como pocos, crea una sinfonía con personas anónimas, con artistas de una sola frase, en la que nadie, ni tan siquiera él mismo, dan la nota, sobresalen. Con buen criterio relega al director de orquesta, a los sopranos, a los tenores, al fuera de campo sonoro, al desenfoque, a la contemplación lateral, a una silueta, a la distancia física, en la que todo el mundo se iguala. “El foso” es una película anti-elitista, anti-nacionalista, igualitaria, que desmitifica, desacraliza, el mundo de la música, de la ópera, para devolverla a su componente humano, al espectador. Proceso de desmitificación, de vulgarización en el buen sentido, en el de accesibilidad, acercamiento, tanto de la música como del cine, que acerca “El foso” a las geniales parodias operísticas de Schroeter, y que la alejan por completo de la impostada pretenciosidad, amaneramiento, de los Straub o Portabella, progresistas de cartón, izquierdistas divinos de la muerte.





En “El foso” no se habla de música, desde un púlpito, se ve, se siente, en las miradas, en los cuerpos, en la piel, en la felicidad, plenitud, paz, que transmiten sus ejecutantes, sus catalizadores. Su amor a la música no necesita ser verbalizado, didactizado, lo vemos en el intercambio de miradas, sonrisas, cómplices, en el placer silencioso de la escucha, en su enajenamiento sensorial transitorio, en el cual no ven ni a la cámara, ni al director, ni a sí mismos, se funden, confunden, con la música, son pura emoción con patas. Un sentir, disfrutar, el momento, sin histerismos, hedonismos, carpe diem, completamente coherente, consecuente, con la dedicatoria de la película a su padre muerto por Alzheimer, la enfermedad del tiempo, del presente pasado sin futuro, que según Ricardo Íscar le enseñó a valorar, disfrutar, amar, la vida, el presente.





Y que nadie piense que una película tan modestamente sublime se improvisa, que basta con encender la cámara y observar, “El foso” es una obra de madurez, de sabiduría cinematográfica que solo da el poso del tiempo, la experiencia, personal y creativa. Ricardo Íscar se ganó la confianza de los músicos, de los trabajadores, asistiendo durante más de un año a sus ensayos, profundizando en sus vidas, sus historias, documentándose concienzudamente, germinando la película desde la juventud, donde nació su amor por la música clásica, gracias a sus estancias por estudio y trabajo en Austria y Alemania, dos países en donde la música clásica es una religión, también el trabajo, así que tampoco les mitifiquemos demasiado, ni asociemos música culta a música clásica, que música de culto, de devoción, puede ser cualquiera, incluso el reguetón. Y el cine, como demuestra “El foso”, también puede ser, es, música, compás.



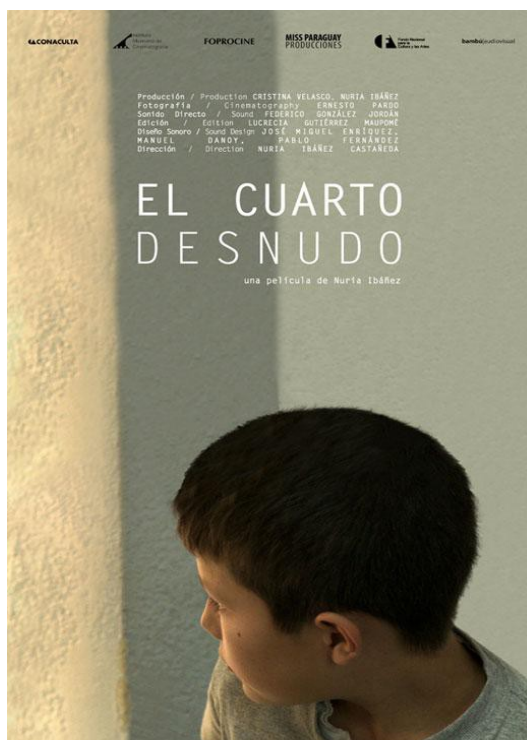
"Quise plasmar el miedo del artista a la presión, similar al de la actual sociedad frente a la incertidumbre. El Foso refleja la vida, el trabajo, las aficiones y las pasiones de una orquesta de trabajadores privilegiados, pero trabajadores al fin y al cabo, no las estrellas de una orquesta. A través de esta humanización quiero romper la distancia de púlpito de un concierto, porque ellos son nosotros y por eso retrato fragmentos de su vida, de sus luchas y sus miedos, de los distintos caminos emprendidos hasta llegar a su meta. Mi película tiene historias de superación, de soledad, de frustración, de miedo, de amor, de solidaridad e ilusión y, por encima de todo, de lo que no se habla, pero se ve y se escucha, de pasión por la música; es decir, por la vida. Los músicos se han sometido toda su vida a una gran presión, muchos han estudiado desde niños, no han tenido adolescencia y ahora han de sobrevivir a la mirada del director, de los espectadores y de la propia compañía. Estaría satisfecho de que el espectador acuda a ver una película sobre la vida, en la que hay músicos, porque mi intención nunca ha sido hacer una obra sólo para amantes de la música o de la ópera. La idea fue siempre escoger una orquesta y tenerla como referente, la película trata de la música y hacer una película sobre la música a mí me parece hacer una película sobre las emociones. Los músicos han amado, han sufrido, han deseado... Por tanto, la película habla de la vida.

Quería desmitificar a los músicos y a la música y romper esa distancia entre ellos y el público. La película trata de profundizar un poco en la vida de los músicos y en el sentimiento de la música. Quería filmar a los músicos como trabajadores versus la imagen, romper con el estereotipo que siempre tenemos de la música: de los éxitos y el triunfo; me interesaba enfocarme en el trabajo, la rutina, el tedio, el esfuerzo de los músicos. He filmado a los músicos tocando, pero me interesa mucho más la fuerza con la que tocan. La cámara siguió más a los músicos cuando no tocaban que cuando lo hacían; de esta manera, puedes ver los detalles, los dedos, la tensión, sobre todo el rostro; yo me he fijado mucho en los rostros. La película trata de profundizar un poco en la vida de los músicos y en el sentimiento de la música, y de revelar quiénes son ellos y por qué su música nos conmueve. No fue fácil: también filmar en una ópera es un sitio complejo, muy estructurado, que tiene normas rígidas de funcionamiento, y abrirse a un equipo de filmación, a un director, a un director de fotografía, a la asistente del director, la sonidista, la ayudante de sonido, luces y cámaras, es complicado, y aparte es un acceso a la vida privada de los músicos y es una exposición a la que ellos —sobre todo los músicos de ópera— no están acostumbrados.



Fui hablando con los distintos músicos, fui hablando con cada uno de ellos, haciendo entrevistas y tomando notas. Algunos de ellos expresaron su conformidad y estaban muy entusiasmados; y otros no, no querían salir, y yo los he respetado: la cámara no los ha filmado. Está su música, pero no su imagen; me he centrado en aquéllos con los cuales yo tenía más confianza y también los que para la historia me venían mejor. Teníamos puesta la cámara y toda una instalación muy compleja de sonido para captar los ensayos con muchos micrófonos y con el suelo lleno de cables y ellos aguantaron nuestra presencia. Poco a poco se fueron acostumbrando, y al final éramos todos muy conocidos, colegas, unos profesionales más: ellos con sus instrumentos y nosotros con nuestras cámaras. Creo que la película le permite a la orquesta abrirse al exterior y no mantenerse encerrada como ostra. El foso es una película sobre la vida. Son las distintas partes las que se unen para formar un todo. En la película se hace el recorrido de los fragmentos que forman un violín: el pelo de caballo de Mongolia, el palo de Brasil... Una madera que se usa en la curación del cáncer que una intérprete de la orquesta tiene. Quería desmitificar a la orquesta. El trabajo de la música es un trabajo industrial, es la industria de la belleza, un trabajo más duro y rutinario de lo que imaginaba. Con este documental he aprendido que el verdadero espectáculo de la ópera está antes de que se alce el telón. Es una empresa heroica. Uno de los objetivos era superar esa distancia de púlpito entre orquesta y público. ¿Quién es esta gente que juega con nuestros sentimientos y es capaz de emocionarnos? He intentado acercarme a los músicos y a su profunda humanidad. Y hay que dejar claro que esto no es una película para músicos, si no para todo aquel que ame el arte. Y sobre todo una película sobre esa multitud que realiza un trabajo minucioso en el foso para sonar como un todo". **Ricardo Íscar**

98- “El cuarto desnudo” (2013) Nuria Ibañez



Si en la ficción estricta, personajes e historias inventadas, la distancia y la duración del plano son fundamentales, en el caso de personas e historias reales es capital, de hecho lo único esencial. Saber dónde cortar un testimonio, o entrevista (en este caso consultas médicas), es una cuestión de ética, no sólo de estética. Lo mismo pasa con la distancia a la que se pone la cámara, y el objetivo elegido. Caer en el morbo, en el sensacionalismo, en el sentimentalismo, en la pornografía sentimental, es lo más sencillo del mundo, basta con grabar a tiempo real, con dejar hablar al interlocutor con total libertad, o forzando sus respuestas con preguntas insidiosas, tendenciosas. Las personas que sufren, vencido el escollo inicial de la presencia de la cámara, son locuaces, indecorosamente locuaces. Su desesperada necesidad de comunicación, de huir de sí mismos, de exteriorizar, o proyectar, sus males, hace que no midan las consecuencias, el alcance, de sus palabras. Que digan lo que sienten, o lo que creen sentir, sin filtros ni inhibiciones, como los niños, los moribundos y los locos diagnosticados, vamos los que no tienen control ni sobre sus sentimientos ni sobre sus pensamientos. La tentación de no cortar, con la excusa de no manipular, tergiversar, es siempre la solución más fácil, más deshonesto, más cruel para el enfermo, que seguramente no podrá soportar su reflejo cuando lo vea, cuando sea plenamente consciente de lo que ha dicho, y cómo lo ha dicho. Lo mismo que tomar distancia física, estética, también con la excusa de no invadir la intimidad del enfermo, reduciéndolo a un simple objeto, a mera forma. El tiempo y el espacio del respeto, de la confianza, de la verdad sin esteticismos ni formalismos, sin juicios. Un equilibrio, una templanza, una medida, que muy pocos directores logran alcanzar, y mucho menos en una película en la que la palabra, los silencios, son la imagen, el ritmo, como en “De amor se vive” (1984) del italiano Silvano Agosti. De ahí que películas como “Función de noche” (1981) de Josefina Molina, o “El cuarto desnudo”, sean excepcionales, casi milagros

cinematográficos. El riesgo que asumen ambas directoras, españolas para más honra, es brutal, y lejos de agradecerse, de reconocerse, se las califica poco menos que de cotillas cinematográficas. Como si exponer el sufrimiento a palo seco, de forma honesta, respetuosa, cuidadosa, sin contracampo, no fuera una forma de trascenderlo, y de sanar al espectador, que como cualquier mortal, tiene sus cositas que llorar, generalmente ocultas, incluso para sí mismo. El riesgo que asume la madrileña Nuria Ibáñez es todavía mayor porque no reviste la película de una estructura narrativa convencional, con su contexto, sus diagnósticos, sus protocolos, su intensificación dramática, sus pausas, sus alivios digresivos, moralistas, buenistas, y el consabido final feliz. Nuria huye del condescendiente cine de denuncia, del utilitario, maniqueo, cine social, para centrarse únicamente en las palabras, en las miradas, y en los gestos, de sus atormentadas, desamparadas, personas, más bien náufragos con tendencias suicidas en un lugar intermedio entre la infancia y el mundo adulto. Nuria enclaustra su película, a base de planos cerrados, en lo esencial, en el presente íntimo de lo que narra, observa, escucha, como testigo, dosificando con maestría el horror y la ternura, el vacío y la esperanza, la muerte y la vida. Una sabiduría, honestidad, absoluta falta de pretensión, que no tienen películas como “Monos como Becky” (1999), “Una cierta verdad” (2008), o en parte “Animación en la sala de espera” (1981). Obviamente esta película no se hubiera podido realizar en España, los médicos-gerentes jamás le hubieran dado los permisos para rodar a estos niños-adolescentes, ni sus padres hubieran dado la autorización. De nuevo Méjico viene al rescate del desaparecido sin combate cine español, en este caso para superar la dictadura de lo políticamente, estrechamente, correcto. Espero que quede bastante claro que “El cuarto desnudo” es junto con “Función de noche” y “El cielo gira”, la película más importante, brillante, realizada nunca por una directora española, que desarrolle su carrera en Méjico es lo de menos (¿o solo sirve para Buñuel?), la mirada se lleva puesta. Y la precisa, sobria, no entrometida, humilde, mirada de Nuria Ibáñez carece de prejuicios, de estrategias de guión, y de respuestas preconcebidas de manual de psiquiatría, de pedagogía, de cinematografía. Crecer es una obligación para la que todo el mundo no está preparado, vivir es algo demasiado grande para las personas hipersensibles, frágiles, creativas.

“Nunca quise que fuera una cámara oculta, en el sentido de que generara esa sensación como si no estuviéramos nosotros. Para mí era importantísimo hacer ver que yo estaba ahí, que mi fotógrafo estaba ahí, que eso se dio con la empatía de la gente, que nosotros también nos vulnerábamos, que no solo se vulneraban ellos. Y la ética para mí tiene que ver con un retrato digno, con un retrato digno de la gente que retrato, que no fuera un retrato denigrante para nadie, ni de los doctores ni de los papás ni de los chavos.” **Nuria Ibáñez**

P.D: “Lágrimas negras”

(1997) Sonia Herman Dolz



Unas llevan la fama, y otras cardan la lana, o la cronología de una infamia:

1994, se funda el grupo cubano de son “La Vieja Trova Santiaguera”, ese mismo año publican el entrañable disco homónimo, que pasa bastante desapercibido, el pequeño sello independiente madrileño “Nubenegra” (fundado por el periodista Manuel Domínguez, que debutó con este disco) no es lo mismo que el todopoderoso londinense “World Circuit” de los “Buena Vista Social Club”, aunque el disco sea igual de bueno, o incluso mejor (en 1998 ficharon por “Virgin”, y si hubieran utilizado la película como vehículo de promoción se hubieran adelantado al fenómeno mundial de la película de Wenders). Aún así se presenta en Madrid y hacen gira europea. La canción 10 del disco es “Lágrimas negras” (famoso bolero-son compuesto en los años 30 por Miguel Matamoros).

<https://www.youtube.com/watch?v=cxstBphUCC4>

1995, concierto de “La Vieja Trova Santiaguera” en Rotterdam, durante una comida previa Jorge Luis Pérez Rojas, el mánager del grupo, medio en broma medio en serio, le dice al grupo que deberían grabar una película, la cosa no pasa de ahí (está acreditado como autor de la idea en la película).

1997, “Lágrimas negras”, maravillosa película de Sonia Herman Dolz sobre una gira europea del grupo cubano “La Vieja Trova Santiaguera” (Reinaldo Hierrezuelo (70), Reinaldo Creagh (79), Pancho Cobos (84), Aristóteles Limonta (84) y Ricardo Ortiz (62)), que tuvo cierta buena acogida en el ámbito germano (la directora y la productora son españolas, luego amplió, afincadas en Holanda), quedarnos con lo de germano.

1997, junio, el sello londinense “World Circuit” saca al mercado el disco “Buena Vista Social Club”, aunque realmente fue grabado en La Habana durante una semana, en primeras y segundas tomas, en marzo de 1996. Venden 8 millones copias, a pesar del pegote de Ry Cooder y de ser un combo de estudio, no una banda preexistente, y ponen de moda en el mundo la vieja música cubana, relegada al olvido por el dictador Fidel Castro.

1998, “Lágrimas negras”, película póstuma de Ricardo Franco, me ahorro el juicio por respeto a los muertos, y a Jean Seberg, que es a Ariadna Gil, léase Yil, lo que un Jaguar a un Lada Niva.

1999, “Buena Vista Club Social” (supuestamente inspirada por el disco, o más bien por la película de Sonia Herman Dolz), mediocre, por no decir ridícula, película, o reportaje de televisión local, de Wim Wenders sobre la gira americana de los veteranos componentes que grabaron el disco. Premios en Festivales, nominación al Oscar y Premio al mejor documental europeo del año, os recuerdo que la de Sonia Herman, infinitamente mejor, casi no se llevó ningún premio fuera de Holanda, en España tuvo un estreno testimonial de un día en Madrid, en el Palafox, no se llegó a distribuir, tampoco su genial película sobre el toreo con Ponce “Romance de valentía” (1993).

2000, “Calle 54” de Fernando Trueba, intento, poco logrado, de repetir el éxito de Wenders, si el molde es defectuoso, la copia solo puede salir más defectuosa.

2003, “Lágrimas negras”, vaya, el título me suena de algo, disco de churri-fusión producido por el vende motos Javier Limón y Fernando Trueba, que volvió locos a los americanos, y a los españoles a los que no les gusta ni la copla ni el flamenco ni la música cubana, y que solo merece la pena por escuchar tocar el piano a Bebo Valdés.



Resumiendo, que la película de la española Sonia Herman Dolz (nació en Madrid, de madre española), y producida por la también española, sevillana, Carmen Cobos, fue la primera en saltar al ruedo, y la única que no ha tenido éxito ni repercusión, ni entre los cinéfilos, ni entre los melómanos, a pesar de que, repito, es infinitamente más honesta, lograda, que la de Wenders. Aquí no hay solo música, un simple corta y pega multi-cámara de actuaciones musicales y postales de viaje, hay humor, amor, emoción, ternura, un retrato íntimo, personal, humano, musical, en el sentido más amplio de la palabra, vida y música completamente integradas. Lo mismo que el origen del proyecto, la directora acude en 1995a un concierto de “La Vieja Trova Santiaguera” en Rotterdam. *«Al final del concierto fui a los camerinos y les dije a los niños: Quiero hacer una película sobre ustedes»*. Aceptan, y con la mediación de Jorge Luis Pérez Rojas, al que acudieron los productores Carmen Cobos y Kees Rininks en busca de ayuda durante el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, y después de conseguir 60 millones para el proyecto, la directora pone rumbo a Santiago de Cuba. *«Estuvimos juntos casi seis meses, desde Santiago a Barcelona, Londres, Rotterdam y Montpellier. Nos conocimos muy bien, y hacer la película fue un caos arrebatador»*. 45 días de rodaje y 23 horas de película, que finalmente quedan reducidas, condensadas, sublimadas, en 72 gloriosos minutos. *«La idea era reflejar la intimidad de las casas de los troveros, sus ensayos antes de la gira, la soledad de los hoteles y los autobuses y las descargas de los conciertos»*. La película se estrena el 23 de octubre de 1997 en Rotterdam, con un concierto del grupo. El círculo de la creación se cierra, que el del visionado no se cierre nunca ya es asunto vuestro.



"Cada arruga es una pasión sin freno y en cada lunar se puede descubrir una traición o un despecho, y también una lágrima negra." **Mauricio Vicent**

99-“Il vecchio e la ragazza” (El viejo y la muchacha) (2014) Alberto Cima



La muchacha y el viejo

“Los viejos son como los cocodrilos, que no cambian fácilmente de dirección...”

Italo Svevo

¿Cuál es el sueño dorado de cualquier cinéfilo? Pues exactamente el mismo que el de cualquier melómano, que tu grupo favorito, o solista, dé un concierto en la ciudad que amas. Pero en este caso es mucho más que eso, mi solista favorito, Alberto Cima, no ha venido a Salamanca, la única ciudad del mundo que necesitas tocar, a hacer turismo, a dar una conferencia, un concierto, ha aparecido en la ciudad para regalarle, ofrendarle, una de sus geniales películas, “Il vecchio y la ragazza” (El viejo y la muchacha).

Desde que vi por primera vez la maravillosa “Tallinn lieve”, un sueño, deseo, recurrente, era que Salamanca merecía una película de Alberto Cima, y que Alberto Cima se merecía Salamanca. Y siendo sincero, jamás pensé que ese sueño podría hacerse realidad, carne cinematográfica, algún día. Ese deseo fue creciendo y creciendo tras el visionado de “Permission”, “Contatti” y “Only Wave”, hasta convertirse en una obsesión, la de tener la necesidad de averiguar cual era el ritmo vital, cinematográfico, íntimo, de Salamanca. Algo que solo es capaz de hacer Alberto Cima, que extrae de las ciudades en las que rueda, en las que se sumerge, su esencia, su respiración. Dejé caer esa sugerencia, ese sueño, de pasada, a Alberto Cima, como quien arroja al mar un mensaje en una botella para que llegue al nuevo mundo, es decir, con ilusión pero sin esperanza. E inesperadamente recibo como regalo de año nuevo, de Reyes Magos, una misiva de Alberto Cima anunciando la buena nueva, que el sueño es compartido y va a ver la luz, ¡HABEMUS PELÍCULA!, la película mas importante de mi vida como espectador, ya desde su gestación, el sueño está cumplido.



La segunda gran sorpresa, una vez rodada y montada, fue conocer el título de la película “Il vecchio e la ragazza” (El viejo y la muchacha), que como la magdalena de Proust, trajo a mi mente de inmediato el recuerdo de un libro, “El viejo y la jovencita” (“La novella del buon vecchio e della bella fanciulla”), una novela corta de uno de mis escritores italianos favoritos, Italo Svevo (“Senectud”, “La conciencia de Zeno”), que en su primera edición de la editorial Montesinos (1988) tuve a la venta en mi librería “Fassbinder” (que estaba situada en la calle Fray Luis de León, el lugar donde estuvo injustamente encarcelado. La estatua de Fray Luis de León preside la Universidad de Salamanca). Las casualidades no terminan ahí, la principal causante de mi interés por Italo Svevo, es la grandísima escritora salmantina Carmen Martín Gaité, que se encargó de traducir mi libro favorito de Svevo “Senectud” (Senilità). Luego la relación entre Salamanca, conocida como Roma la Chica, e Italia, ya se estaba fraguando hace años, y finalmente gracias a la película del genial director italiano Alberto Cima, tiene su plasmación, revelación, cinematográfica, su broche de oro, dorado.

El título, al margen del contenido, no puede ser más apropiado, preciso, para definir a Salamanca, es una metáfora de su idiosincrasia. Una ciudad sobria, recia, hasta en su clima, *“en mi pueblo las estaciones no tienen ninguna formalidad y la primavera y el verano y el otoño y el invierno se cruzan y entrecruzan sin la menor consideración”* (Miguel Delibes), envejecida, con solera, con historia, recorrida a diario por miles de jóvenes universitarios de todas las partes del mundo. Juventud y vejez conviviendo a diario por sus calles, sin exclusiones, ejerciendo de vital contrapunto. La belleza de la juventud se ve potenciada por la belleza no aparente, madura, de la ciudad, de sus tostadas piedras, inocencia y conocimiento se complementan, pasean juntos, pasito a pasito, siguiendo el mismo ritmo.



¿Y cuál es el ritmo de Salamanca? El “Ritmo lento” de Carmen Martín Gaité. Un ritmo tranquilo, sosegado, reflexivo, idóneo para pasear, para pensar, para escribir, que muchos catalogan de provinciano, y que simplemente es un compás más humano, llevadero. Un ritmo manso que pocas veces ha tenido fiel traslación en el cine. Las películas amateurs de Luis Cortés (“Salamanca el porqué de una ciudad”, “Un domingo”, “El río”), y las profesionales de Basilio Martín Patino (“Nueve cartas a Berta”, “Octavia”). En el primer caso haciendo un elogio de ese ritmo pausado, reconcentrado, y en el segundo, como crítica, denuncia, del inmovilismo, enclaustramiento, de provincias. La película de Alberto Cima está más cerca de la primera postura que de la segunda. Salamanca no es una ciudad que regale la intimidad, la libertad, a menos llenas, como Madrid, hay que conquistarla, buscarla, en sus resquicios, en sus callejuelas. En Salamanca las palabras pecado, transgresión, lujuria, todavía tienen un sentido ritual, litúrgico, mágico. Unamuno su gran valedor, fue el que mejor la supo comprender: *“Siento una gran afición a la vida provinciana, porque en ella es más fácil descubrir por debajo de una aparente calma la tragedia.”* “¿Y los que dicen aburrirse en una pequeña ciudad? Es porque no han tocado sus fondos trágicos, la severidad augusta del hondón de su monotonía.” “¡Quietud y visiones! ¡Salamanca!”.

Alberto Cima, como Yasujiro Ozu, necesita en esta película poner su cámara muchas más veces en el suelo de lo habitual, porque en Salamanca, en Castilla, para ver las cosas más claras, más amplias, para contemplar el cielo, no hay que subirse a lo alto, ni tomar distancia, hay que echar el pie, el cuerpo, a tierra. Porque el cielo de Castilla, como diría Delibes, es alto porque lo habrán levantado los campesinos de tanto mirarlo, no nos cansamos nunca de hacerlo. En Castilla el cielo es nuestro mar, nuestro horizonte vertical, y volviendo a Delibes, el día que en el cielo hay nubes, la tierra parece cielo y el cielo la tierra. El “Cielo de Salamanca” (Patio de Escuelas Menores) no es un observatorio astronómico a cielo abierto, es una capilla interior, estrellada.



¿Pueden un italiano, una brasileña, hacer una película profundamente castellana, salmantina? No sólo pueden, como lo demuestra “El viejo y la muchacha”, sino que deben. Las cosas se ven mejor con distancia, sin prejuicios, sin la mirada aquietada, cegada, por la costumbre. Alberto Cima fija su mirada cercana, transparente, en la esencia de la ciudad, su corazón, el que va del Tormes a la Plaza Mayor. El descubridor, mejor dicho conquistador, el genovés Cristóbal Colón, vuelve a Salamanca, el comienzo, fallido, de su sueño indiano, reencarnado en el bergamasco Alberto Cima, para mostrarnos, hacernos soñar, con un mundo nuevo, más puro, más limpio, donde reinen los justos, los buenos. Donde exista una comunión directa con la vida, con lo sagrado, con Dios, sin necesidad de intermediarios, de asumir los papeles de amo o esclavo, de mandar u obedecer, en completa libertad, incluso para equivocarse. Una vida real, auténtica, en la que todo se corresponda con nuestros verdaderos pensamientos, sentimientos, sueños. *“La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida”* (Don Quijote de la Mancha, capítulo LVIII, segunda parte).

De la mano de la mirada limpia, libre de prejuicios, de auto-limitaciones, de frenos culturales, de su fiel escudera Sancho, la conquistada, la indígena brasileña, Débora Cristina Borges. Que podría suscribir palabra por palabra, coma por coma, los siguientes versos de su paisano el genial poeta Carlos Drummond de Andrade: *“Amor, ya que es palabra esencial / comience esta canción y la recubra. / Amor guíe mi verso, y al guiarlo, / reúna alma y deseo, miembro y vulva.”*. *“El culo, qué gracioso. / Siempre está sonriendo, nunca es trágico”*. Débora gracias a su mirada inocente, exigente, brutal, nos recuerda que las cosas no son bonitas ni feas, ni viejas ni nuevas, per se, sino por la forma en que las miras, las tocas, las sientes. De nosotros depende que las cosas aparezcan cada día ante nuestros ojos como recién inauguradas, libre de rutinas, de costumbres, de complejos. Exactamente el mismo rejuvenecimiento que sufrimos los espectadores después de pasear, brincar, con nuestra particular Viernes, Débora, que como a Robinson Crusoe, el conquistador conquistado, nos abre los ojos, los centros, a base de vitalidad, de egocéntrica adolescencia en estado puro, o más bien infancia en pleno transito al decepcionante, materialista, mundo adulto. “El

viejo y la muchacha” es un cante de ida y vuelta (conjunto de palos flamencos originados a partir de la música popular latinoamericana), una habanera de interior: “*Vente, mi amor, conmigo, ven, / y anidaremos en el trigal, / en una tierra en la que no hay palmeras / pero tesoros encontrarás*” (habanera “En una tierra donde no hay palmeras”).



“El viejo y la muchacha” es el contrapunto de la anterior película de Alberto Cima, “Only Wave” (2012), la verdadera plasmación de la novela “La Gaviota” de Sándor Márai. La muda, distante, más objetiva, idealista, contemplativa, ataráxica, visita por la recoleta ciudad de Kosice, guiada por una colección coral de mujeres que de tan deslumbrantemente bellas acaban resultando irreales, como buenos ángeles, se transforma en una locuaz inmersión compartida por una belleza auténtica, real, cercana, humana, la de Débora Cristina Borges. O dicho de otro modo, “Only Wave” es Dulcinea del Toboso, y “El viejo y la muchacha” Aldonza Lorenzo. Toda la belleza, pasión, inocencia, de la juventud, que simbolizaban “Contatti”, película que respira una atmósfera, ritmo, similar a ésta, concentradas en un personaje único, lúcido. “La muerte y la doncella” versión realista, optimista, un recordatorio de lo efímera, transitoria, que es la vida, la juventud divino tesoro ya te vas para no volver de Rubén Darío. Al final de la aventura conjunta, la despedida, intuimos la huella de lágrimas en el rostro de Débora, ya no estamos frente a ella, la juventud de nuevo nos vuelve la espalda, nos mira de costado. La joven de hoy, Débora, es la misma vieja de mañana, Alberto Cima, dos caras con la misma cruz. Una especie de segunda parte de “Mani”, versión exteriores, en la que Débora, la doncella, mira, toca, las cosas, las ancestrales piedras, las estatuas, las columnas, con la misma sagrada naturalidad, ternura, con que Antonioni acaricia, reconoce, las estatuas en su testamento fílmico “La mirada de Michelangelo” (2004). “Una ciudad en la que el pasado del hombre está grabado en cada piedra.” Leonardo Sciascia.



La vida como un juego, como una comedia del arte, en la que no hacemos otra cosa que actuar, que representar un papel que casi siempre nos viene grande. Un deseo de plenitud, de intensidad, que nuestra precaria, débil, armadura, corazón, no podría soportar, resistir. De ahí la necesidad del lenguaje, de la poesía, del cine, para expresar, magnificar, sublimar, nuestros sentimientos, nuestros anhelos, para acercarnos a nuestro ideal, a nuestro añorado paraíso perdido, la infancia. Donde se encuentran los dos planos más bellos de la película, el Yin y el Yang de la infancia, su costado más luminoso, las niñas saltando, volando, mientras juegan a la comba, puro presente (sin olvidar el sonido en off de la niña Débora riendo del principio), y su lado más tenebroso, más tierno, el desconsolado, y acusica, lloro de la niña del principio. Equilibrio. Nada es perfecto. Ni la juventud es un valor en sí misma, ni tampoco la vejez. Alberto Cima contrapone al insulso arte urbano actual: los estúpidos graffitis, las pintadas callejeras, la estatua humana pseudo-escultor performance, las invasivas, cortantes, esculturas de metal, las macizas manifestaciones artísticas del pasado: las catedrales, los patios, las rejas, los retablos, la imaginería religiosa. Demostrando que la novedad, el presente, no siempre tienen porque ser mejores. Que la juventud necesita de la vejez, de la tradición, de un marco apropiado, bello, cuidado, para brillar, resaltar. La ilustración irónica del final de la transgresora, anti-berlusconiana, canción “Inneres Auge”, del extraterrestre Franco Battiato: *“Me basta una sonata de Corelli, para maravillarme de la Creación”*.

A pesar de la apariencia de película amable, contemplativa, “El viejo y la muchacha” esconde una gran carga de anarquismo en su seno, despotrica contra casi todo. Contra los toros, el maltrato animal, *“como le hacen eso a los animales, me da un asco”*; contra la religión, seguro que a los religiosos les encanta la provocadora frase que suelta, convencida, la protagonista: *“el sexo es lo mejor que ha creado Dios con diferencia”* o *“el paraíso, si lo creemos, está aquí”*; contra la hipocresía de la sociedad; contra el machismo, con ese maravilloso *“hijo de puta”* al maltratador, no menos genial que el *“hijo de puta”* dedicado al medallón de la Plaza Mayor del fascista Franco; contra las dictaduras; contra el imperialismo; contra los nacionalismos, la cara de asco que pone cuando lee una pintada que pone “Castilla Libre”; contra el matrimonio eterno, *“a los*

treinta años de casado quieres ver a tu marido muerto”; contra la jerarquía eclesiástica, y su complicidad en las masacres de indígenas, impagable ver como le pregunta a un Dominico que opina del genocidio de los conquistadores, que dicho por una brasileña cobra una mayor dimensión, sentido; contra la veneración de imágenes sagradas realizadas por humanos (iconoclasia); contra el elitismo, emplazada en el altar de una iglesia, y con desprecio: “¿Te sientes grande, superior?”; y sobre todo contra el amor (ni más ni menos que en el Huerto de Calixto y Melibea (“La Celestina” de Fernando de Rojas), junto con los italianos Romeo y Julieta, y los Amantes de Teruel, tonta ella tonto él, los paradigmas del amor romántico), el odio con el que dice el amor no existe, el asco hacia el amor de postal de San Valentín, de gestos falsos, vacíos, como los candados en los puentes (moda importada de Italia, gracias al infame escritor Federico Moccia), como los ramos de rosas, como los eslóganes publicitarios amorosos del tipo el amor es maravilloso, lo más importante en la vida, que suenan igual de tópicos, de vacíos, en cualquier idioma, por mucho que la protagonista los recite con retranca, con ironía, en español, en italiano o en inglés. Vamos que ésta película difícilmente podría ser nunca estrenada en Salamanca en condiciones normales, o institucionales, porque como sucede con Sevilla, todavía es una ciudad con resabios medievales, inquisitoriales. No en vano a Salamanca se la llama la Andalucía de Castilla, por la belleza, gracejo, de sus mujeres, moras de interior.



Todas estas salvajadas, verdades como puños, dichas con total normalidad, como si se tratase de un inofensivo juego infantil, por la entrañable niña con cuerpo de mujer Débora Cristina Borges. Que con su mera presencia física, con sus expresivos rasgos, sus carnosos labios, su explosiva mata de pelo rizado, su dulce acento sudamericano, su rotundo taconeo, irradia ingenuidad, expresividad, sensualidad, frescura, espontaneidad, en todo lo que hace. Ejerciendo de contrapunto vital, optimista, a la deteriorada ciudad de Salamanca, al verdadero tema de la película, una profunda reflexión sobre la vejez, sobre el inexorable paso del tiempo, sobre la muerte, el tema castellano, salmantino, por antonomasia. No es casual que la película empiece con la historia de la calavera con una rana encima de la fachada de la Universidad, tampoco que salgan estatuas yacentes, una mosca muerta, y un ciprés, el árbol de los muertos, “*Tu muerte, mi muerte, la de todos*”.

Tampoco es azaroso la recurrente aparición de pozos, en su doble, y contrapuesto, significado, el pozo como abismo, como sinónimo de la muerte, y como depositario de nuestros deseos. Una mezcla entre “El pozo y el péndulo” de Poe, y la fábula sobre la belleza de las “Confesiones” de Tolstoi. La eterna ambivalencia de la vida, de la muerte, el continuo combate, elección, entre el bien y el mal, entre la luz y la oscuridad. Alberto Cima, emulando a Félix de Montemar, el nihilista Estudiante de Salamanca de Espronceda, se pasa por el forro la maldición de la rana, el castigo por la lujuria, por los pecados de la carne, desafiando a la muerte, a Salamanca, con una película cargada de sexualidad, de coquetería, de sensualidad sin disimulos, ni prejuicios por la diferencia de edad, como si de el Rey David, o de los protagonistas de “La casa de las bellas durmientes” de Kawabata y la película “Rojo” de Kieslowski se tratase. Convirtiéndose, conscientemente, en un sátiro, en un pagano pecador, vividor, en un hedonista, en un panteísta sin sentimiento de culpa ni remordimientos. No nos limitamos a seguir, a perseguir, a la muchacha, nos convertimos en su amante, en su confidente. Habla con nosotros, con la cámara, como si realmente no existiese. El espíritu se hace carne, literalmente, palabra, en la película de Alberto Cima, para adaptarse a la gravedad, prestancia, salmantina. Otorgando un mayor peso específico a la palabra, a la filosofía, a la literatura, que en el resto de su filmografía. Haciendo honor al glorioso pasado, presente, literario, de la sentenciosa Salamanca, una ciudad en la que la cultura, la profundidad, se siente, se presiente, en cada piedra, en cada baldosa, en cada columna, partes integrantes de la naturaleza, del paisaje. “El Lazarillo de Tormes”, “La Celestina”, “El licenciado vidriera”, “Niebla”, “Entre visillos”, Teresa de Jesús, Fray Luis de León, Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Diego de Torres y Villarroel, Espronceda, Gabriel y Galán, Unamuno, Carmen Martín Gaité, Laura Rivas Arranz, Escolástica Hurtado (la Pensatriz Salmantina), Matilde Cherner, Ángela Barco, Torrente Ballester, y un larguísimo etcétera.



Es la película en la que Alberto Cima más se expone, implica, personalmente, ejerciendo incluso como personaje, omnipresente en toda la película, aunque sea en fuera de campo, exceptuando el pequeño cameo en el reflejo de la polvera de la protagonista. El viejo del título al que la protagonista está continuamente picando, chuleando, provocando, despertando, con su contagiosa, y arrogante, vitalidad, locuacidad. Entrañable hasta cuando utiliza mal el castellano, conservista en lugar de conservador, o cuando las cosas las repite dos veces, con infantil énfasis. Con sus inocentes, descarados, juegos infantiles, que incluyen el jugar a parejitas, a fingir que es mayor, adulta, a que es actriz, a que sabe italiano. Y con él, Alberto Cima, a nosotros, los espectadores, que pasamos de ser tratados, con distancia, de usted, a ser tuteados conforme avanza la película y crece la confianza, llegando incluso a llevarnos a la cama, para dormir, la protagonista no cree en el sexo con desconocidos, en el sexo sin sentimiento. En definitiva, una exaltación de la naturaleza, los impresionantes atardeceres invernales salmantinos, de la vida sin grandes complicaciones, obsesiones, angustias. Del placer, del comer, beber, follar, dormir, como mandamientos sagrados que hay que cultivar a diario. El presente, presente, presente, de Juan Ramón Jiménez. El vivir no es difícil pudiendo renacer, cambiar muchas cosas, con un poco de ligereza y de estupidez, de Franco Battiato. Una apología de la juventud, de la vida vivida con plenitud, como contrapunto a la vejez, a la muerte, realizada en una ciudad vieja, venerable, como Salamanca, que no mete barriga, que no disimula su decrepitud, su imparable deterioro, con colorete. Tampoco Alberto Cima, alter-ego de la ciudad, lo hace, no enmascara, borra del encuadre, los andamios, las vallas de obra, los inmuebles caídos, la concha rota, las columnas roídas, la suciedad de los viejos edificios.



Y a pesar de todo, de los múltiples achaques, del envejecimiento de la población, ese maravilloso anciano arrastrando el paraguas, jugando con él como un niño, Salamanca es una ciudad viva, hermosa, que presume de sus arrugas, de sus caries. Y que todos los años es invadida, como preludio de la primavera, la estación del amor, de la cíclica renovación de la vida, con puntualidad británica, por las simpáticas cigüeñas. Que inundan, visual y sonoramente, con su característico repiqueteo, su clap, clap, clap, que se asemeja a un baile de claqué, o a una carraca infantil, la vida cotidiana de los salmantinos. Constituyendo, junto con el grave, musical, repique de las campanas, la identidad sonora de Salamanca, su inolvidable marca de agua.

¿Seguirán trayendo los niños las cigüeñas o habrá que pedirlos a Amazon?



“Cuando pienso en la sociedad en como se aleja de su fondo con sus precarias costumbres plasmadas en el tiempo. Veo en cambio mi cuerpo y la mente agitarse, diseñando rutas, tomando decisiones entre el bien y el mal. Y comprendo que la libertad es necesaria. Vivir verdaderamente, nutriéndose de la autenticidad y de la verdad de todos. Sentirse en comunión con la vida. Y el milagro de la belleza. Un regalo.” **Alberto Cima** (del libro “Gratae” (Gracia), 2013)

ALBERTO CIMA, un director humanista, vitalista



Alberto Cima rodando en la Plaza Mayor de Salamanca

Un franciscano laico, y por lo tanto, sensual, cercano. No me cansaré de repetirlo hasta el día del juicio final, muy perdido tiene que andar el mundillo del cine y sus aledaños para que un director de la talla de los geniales Frederick Wiseman, Robert Kramer o Franco Piavoli, no tenga el conocimiento, reconocimiento, mundial, que merece. Porque no hablamos de un director localista, provinciano, que sólo puede ser comprendido, asimilado, por la cinefilia de su propio país. Su lenguaje es universal, transparente, cine en estado puro sin mediaciones, sin obstáculos. Como quejarse no vale de nada, y menos en España, el país donde veraneaba Caín, trataré de hacer una pequeña introducción a Alberto Cima y a sus películas, lo mismo da que da lo mismo. Pocos directores son los que puedes reconocer en una cata a ciegas sin ningún género de dudas, Alberto Cima es uno de ellos. Desde su primera película a la última, tienen una forma, un estilo, inconfundible, personal, único. Nadie monta como Alberto Cima, nadie, su respiración, su compás, es interno, no es un proceso intelectual, externo. No hay un segundo de desperdicio en sus películas, todo es esencial, imprescindible. La estructura la marca las propias imágenes, sonidos, no una narración literaria, teatral, al uso.



Alberto Cima en Cerdeña durante el rodaje de “Ora”

El cine de Alberto Cima es el de un observador curioso, activo, impulsivo. El de alguien que no ejerce únicamente de testigo, de espectador, de las imágenes, se confunde con ellas, se deja llevar. La cámara es él, nosotros, no un mediador. No hay distancia entre su mirada y la nuestra, están en el mismo plano temporal, espacial. Cómo se consigue esa transparencia, esa espontaneidad, esa compleja sencillez, constituye el secreto de la maestría de Alberto Cima, su humilde grandeza. El director de cine menos pretencioso del mundo, y a la vez el más profundo, siguiendo a rajatabla los postulados de la mística pagana, que deifica todo lo viviente, activo. Del neorrealismo italiano, al que Cima actualiza, propulsa a la modernidad. Idéntica vía de perfeccionamiento moral, ético, lleva a cabo Alberto Cima en su trayectoria profesional, que tiene de todo menos de acomodaticia. En lugar de simultanear una carrera comercial y otra cultural como han hecho muchos directores, Alberto Cima rompe de raíz con una prestigiosa labor como director de publicidad y de televisión en la RAI, para dedicarse en cuerpo y alma a realizar proyectos personales completamente alejados de los circuitos comerciales, de las modas festivaleras. Un camino de perfección, de ascetismo cinematográfico, casi de creador eremita, anacoreta, que ha dado como fruto algunas de las mejores películas de la historia del cine italiano, mundial, reciente, “Tallinn Lieve”, “Permission”, “Ora”, “Una vita altrove”, “Il giardino di Lucia”, “Il vecchio e la ragazza”...

Una selección de sus geniales películas se puede ver en su propio canal de youtube:
<http://www.youtube.com/user/AlbertoCimaFilmMaker>



Más información: <http://www.albertocima.it/eng/resources/El-cine-de-Alberto-Cima---Julio-Pollino-Tamayo.pdf> (libro gratuito en español e italiano)



La cinefilia española leyendo el libro

100-“Muchos hijos, un mono y un castillo” (2017) Gustavo Salmerón



Siempre que digo, con total convencimiento, y en plena posesión de mis facultades, que la cinematografía española es la más grande, importante, del mundo, a nivel histórico, cualitativo, y desde luego no en términos globales sino singulares, vamos las excepciones que son las que marcan la grandeza de una cinematografía, algún gilipollas salta con que es una boutade, una chorrada. Algo que solo se puede afirmar desde la ignorancia, la incultura, la estupidez. Repito, cuando una película española es buena, muy pocas, aún así más de 100, es completamente diferente a las demás, principio y fin de raza, un ejemplar único. “Muchos hijos, un mono y un castillo” es una de estas piezas de colección, a mayores con algún pequeño defecto, el minuto de gloria, narcisista, del actor-director Gustavo Salmerón, la escena de la llamada múltiple simultánea, completamente prescindible, lo que la convierte en aún más valiosa, en más española, la perfección no es una característica que nos defina, que nos importe. Se puede tratar de buscarle antecedentes, fuentes de inspiración, pero sería en balde, no hablamos de “El desencanto” 2.0, ni Julita es una evolución, en todos los sentidos, intelectual, moral, ética, filosófica, humorística, de la ordinaria, chabacana, Carmina.

Lo que sí tiene en común con ambas películas es que el director es lo de menos, aquí menos que en las otras porque la capacidad de observación, de síntesis, de Gustavo Salmerón es mucho mayor, por mucho que haya un trabajo de cámara, de guión, de estructura, de montaje, las tres películas solo se sostienen gracias a la potencia, prestancia, cuajo, de su personaje central, Felicidad, Carmina, Julita. Sí, Felicidad, sin ella no hay “El desencanto”, los niños de papá Panero solo son pretenciosas comparsas, rayos oscuros que iluminan la figura inconmensurable de su madre. Aquí no, aquí los hijos, el marido, no son más que espectadores privilegiados del huracán Julita, que como todo genio únicamente necesita de vez en cuando ser espoleado, que no replicado, algo imposible, las respuestas de Julita solo pueden ser aplaudidas, secundadas con carcajadas, donde manda patrona no manda marinero. Al final de la película eres incapaz de recordar el nombre de los hijos, del marido, incluso de distinguirlos, no es una película coral, es una magistral actuación solista. Sin ella no hay película, sin ella no hay grandeza, Julita se dirige sola, hasta cuando la tratan de marcar unas pautas, un guión, se rebela, tira por la calle de en medio, sus espontáneas salidas, reflexiones, siempre elevan cualquier escena a otra dimensión más llena de verdad, de duende. Julita no es un personaje, es una persona, con todas las mayúsculas, contradicciones, matices, del mundo, y eso no hay guionista que lo invente, director que lo encauce. Julita es verdad, es real, hasta cuando miente, algo que está muy por encima del arte dramático, del cinematógrafo entendido como una historia, un personaje, un montaje. Lo que el cinema-verité, cine-verdad francés trató de conseguir sin demasiado éxito, y que aquí, como en las películas de Alberto Cima (la película tiene muchas afinidades con “Il Giardino di Lucia”), se logra con total plenitud, sencillez. El secreto es la confianza, la cercanía, el mediador, la cámara, no es un director al uso, es un hijo, alguien ante quien no hay que disimular, actuar.



Aquí la búsqueda de la vértebra de los antepasados de Julita no es más que un macguffin, una trampa, para dar una cierta sensación de continuidad al relato, al conjunto de sentencias, de anécdotas, de recuerdos, de puntazos, de Julita, un señuelo que no es del todo gratuito porque confiere más capas, más lecturas, históricas, políticas, sociológicas, a la película, que es del todo menos unívoca, simple. Habrá quien se quede solo con esa lectura superficial, histórica, una especie de testimonio de primera mano de la historia de España desde la Guerra Civil hasta nuestros días, lo que rimbombantemente se denomina “memoria histórica”, una supuesta necesidad vital de dignidad, de reparación, por parte de los nietos, bisnietos y tataranietos de los protagonistas reales de ese trozo de historia, que como en el caso de Julita se la pasan por el forro, no la necesitan, no creen en ellas, Julita es progresista, atesora el pasado pero cree en el presente, en la diversión, en el juego, en la comida, en la bebida, en la risa. La dignidad no la otorga un enterramiento “digno” (no hay mayor dignidad que morir por tus ideales y permanecer enterrado junto a tus compañeros de lucha, de desgracia), ya están muertos, y visitar sus restos no es un acto de respeto ni una ofrenda a su memoria, no es más que un atavismo, un ritual absurdo e impuesto por la religión católica, unas creencias que no respetaban ni secundaban la mayor parte de los fusilados de la parte republicana, que hubieran considerado un agravio, un insulto, ser enterrados en un cementerio, en un camposanto. Luego que nadie hable de entierro digno, la dignidad se tiene, se lucha, en vida, no una vez después de muerto, otorgar un valor trascendental, simbólico, místico, a un trozo de materia, de calcio, es una soberana estupidez, un chascarrillo religioso, los huesos no descansan, carecen de espíritu.

Todo esto lo dice alguien que tiene varios familiares fusilados en la Guerra Civil, por supuesto del bando republicano, que estas cositas dan mucho prestigio, carta de naturaleza, y francamente me importa una mierda saber donde están enterrados, si en una tumba, en un nicho o en una cuneta, la memoria no es algo material, superficial. Alguien puede catalogar mi postura, la de Julita, la de Gustavo no, la suya es la políticamente correcta, la progre oficial, como frívola, irrespetuosa, pues nada, seguir haciendo un culto materialista, narcisista, nostálgico, fetichista, de la muerte, mientras descuidáis, despreciáis, la vida, a los vivos. Porque “Muchos hijos, un mono y un castillo” es una película profundamente vital, humanista, que inserta, integra, la muerte, la enfermedad, la crisis, como una parte más de la vida, no como algo externo, ajeno, ocasional. La vida es una continua crisis personal, a veces también económica, que hay que aprender a capear, a sobrellevar con dignidad, valentía, coraje y sentido del humor, la ausencia de enfermedades, de problemas, es lo excepcional, lo extraño, lo inhumano, por mucho que en la mimada, sobreprotegida, blandengue, sociedad actual nos hayan querido vender lo contrario. De ahí que se huya de las dificultades, de las responsabilidades, de las enfermedades, tanto propias como ajenas, incluyo las acomodaticias, justificativas, enfermedades mentales de baja intensidad, de flojera personal, depresiones, adicciones, paranoias y demás contratiempos de carácter egocéntrico, megalómano, y sobre todo de la vejez, ese periodo de la vida de nuestros padres que valoriza, a la vez que entierra, nuestra existencia, de la que hay cobardes, egoístas, ególatras, monstruos, psicópatas, que tratan de librarse a toda costa.

La palabra familia solo cobra su sentido, su significado profundo, en los momentos de crisis, de naufragio, quien no está ni se le espera en esos momentos, quien no cuida de los suyos, quien no comparte el sufrimiento, pierde por completo su condición de familiar, de ser humano, algo que no viene de serie, que no es una cuestión de sangre, genética, que hay que ganarse, merecer, luchar, día a día. La familia de Julita se arruina, y lógicamente eso sirve para unirlos más, para ser más empáticos, solidarios, humanos, demostrando que los bienes materiales, por muchos que sean, y Julita es una experta en acumularlos, no son más que complementos, necesarios como marcapáginas de nuestra vida, pero no imprescindibles para alimentar el presente. Todo está por hacer tengas los años que tengas, la identidad se construye siempre hacia delante, hasta que la pierdes del todo por la demencia. La nostalgia, la melancolía, los recuerdos en forma de vídeos, de fotos, en la película los pone el director, el hijo, no la madre, Julita. Por eso reitero que la película es un canto a la vida, al presente, una comedia, aunque esté rodeada de muerte, de crisis, de memoria, de drama. No seáis gilipollas, prejuiciosos, y ved esta genial película, impensable, inviable, en cualquier otra cinematografía, en la que la vida es más grande que el cine, en la que el cine, el lenguaje, solo sirven de soporte a la verdad, a la gracia, en todas sus acepciones posibles. Julita es España, España es Julita.



“Pero la vida es corta: viviendo, todo falta; muriendo, todo sobra.” **Lope de Vega**



1-“Espagne” (España)

(1905) Alice Guy Blaché



La sucesión de panorámicas más bellas de la historia del cine. Si te olvidas de la fecha, 1905, puede pasar por un trabajo de Marguerite Duras, Akerman o Loznitsa. Impagables los bailes flamencos, dignos de salir en “Duende y misterio del flamenco” de Neville.

Para quien no sepa quien es Alice Guy Blaché, hablamos de la primera directora, director, de la historia del cine, la primera en utilizar el cine como narración, y no como un simple tomavistas.



P.D-1: “Burgos”
(1911) Segundo de Chomón



Viendo películas de los albores del cine, sobre todo las habituales tomavistas de ciudades, los primeros proto-documentales, reportajes, la forma más fácil de sacar dinero a los pardillos, algo que no ha cambiado, sólo hay que ver la cara de felicidad infinita cuando a alguien le enfoca la cámara en un pabellón deportivo, no queda otra que constatar que en cine la palabra evolución, progreso, la mayoría de veces carece de sentido, de contenido. A estos tomavistas les pones color, sonido directo, o una selección musical, lo más habitual, chapucero, facilón, y parece que están hechos mañana, no falta nada, ni tan siquiera los recurrentes travellings (Promio, 1896).



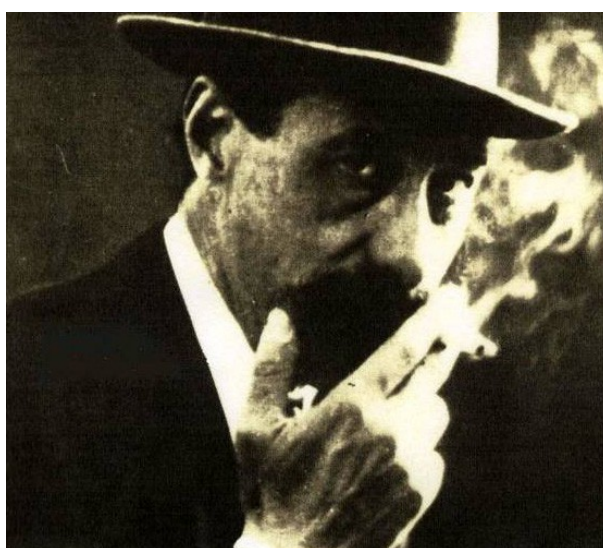


Y como sucede con los tomavistas actuales, algunos osados los llaman documentales, cine, los únicos que tienen algún interés para el espectador son los que huyen de la simple ilustración, del esteticismo vacío de edificios singulares, los que se centran en las personas, en recoger la cotidianeidad. “Burgos” (1911) en ese sentido es un híbrido, aparentemente solo un anodino catálogo de monumentos históricos, iglesias, para turistas, pero al final termina siendo mucho más, gracias a la aparición de los niños, de los burros, y la omnipresente Catedral, que como la Torre Eiffel de París, se ve desde cualquier punto de la ciudad, marca su ritmo, es su alcahueta. Niños, burros, Catedral, le dan a la película una dimensión humana, cercana, antropológica, en cierto modo recuerda a los cortos amateurs salmantinos de Luis Cortés, y encima en color, sí, en color, bueno coloreada.





La mayor sorpresa es que está realizada por Segundo de Chomón, conocido como el Meliès español, que ha pasado a la historia del cine más como diseñador de trucajes que como director de cine. Reconozco que no soporto a los magos, a los ilusionistas, me pasa como a Buñuel con los perros, cada vez que veo a uno haciendo su espectáculo en la calle me dan ganas de soltarle una ostia, así por las buenas, desinteresadamente. La fantasía por la fantasía siempre me ha parecido una gilipollez, vulgar escapismo, ya sea en literatura, en cine, en cocina o en ganchillo. Seguramente es injusto incluir a Chomón por estos cuatro minutos de realismo castizo, y no por “Hotel Eléctrico”, pero que se le va a hacer si yo, nací en el páramo del espanto, nací en el páramo del espanto, nací en el páramo del espanto (y llevo sangre burgalesa en las venas, la provincia con el sentido del humor más sublime, malostiado, de toda España, los de Albacete son unos ñoños en comparación).



P.D-2: “El Cairo, díptico urbano”

(1989) Rafael Carratalá (y Juan Goytisolo)



25 años de la serie documental “Alquibla”. 25 años de uno de los hitos más importantes de la historia de la televisión española. Un esfuerzo de comprensión hacia el mundo del Islam sin precedentes, y por desgracia, sin consecuentes. Una serie de esta envergadura, ambición, sería impensable después de los atentados del 11-M, del 11-S, justo cuando más falta haría. Se desprecia, se tiene miedo, de lo desconocido, y en el caso de España, esta ignorancia interesada se arrastra desde la Reconquista, desde la Santa Cruzada cristiana, hasta la dictadura franquista, pasando por la legendaria, sanguinaria, Guardia Mora, que sembró el pánico, real e imaginario, durante la Guerra Civil. Este intento sistemático de negar la influencia árabe en la cultura española, ha surtido efecto de tal manera, que si no fuera por la evidencia física de la Alhambra, de la Mezquita de Córdoba y el Alcázar de Sevilla, cualquier español nacido en el siglo XXI apenas podría ni intuir que España estuvo bajo el dominio musulmán durante la friolera de ocho siglos. Influencia que no se redujo a cuestiones técnicas (agronomía), científicas (astronomía), arquitectónicas (Gaudí), ni gastronómicas (el arroz, los garbanzos y gran parte de los dulces), las únicas referencias que estamos dispuestos a asumir, aceptar. Al margen del evidente peso de la música árabe en el flamenco, en la copla, la Guitarra Española procede del Ud árabe, la diferencia entre Om Kalthoum y la Paquera de Jerez, entre la saeta y la llamada a la oración, Adhan, entre la zambra y la danza de los Derviches, es solo de matiz, también hay ecos de la poesía sufí en la poesía mística de San Juan de la Cruz, no es casual que utilice la misma simbología, la recurrente embriaguez mística. Por no hablar de la decisiva influencia léxica, cerca de 5.000 vocablos y topónimos (Madrid), el Dios es azul de Juan Ramón Jiménez, de Lole y Manuel, difícilmente existiría sin la palabra de origen árabe, azul. Ni el ojalá, si Alá quiere, con el que rematamos todos nuestros deseos, anhelos, sueños. Negar todas estas influencias, de ida y vuelta, solo sirve para dinamitar puentes de encuentro, espacios de entendimiento, de convivencia entre culturas, para establecer unas diferencias artificiales entre la cultura occidental y la oriental, que tanto beben en sus orígenes de la común cultura griega. Con esa intención nació precisamente la serie “Alquibla”, la de acabar con los lugares comunes, los mitos, de la cultura árabe, mucho más rica, compleja, que la cuadriculada, estrecha, extrema visión, que tenemos de ella.

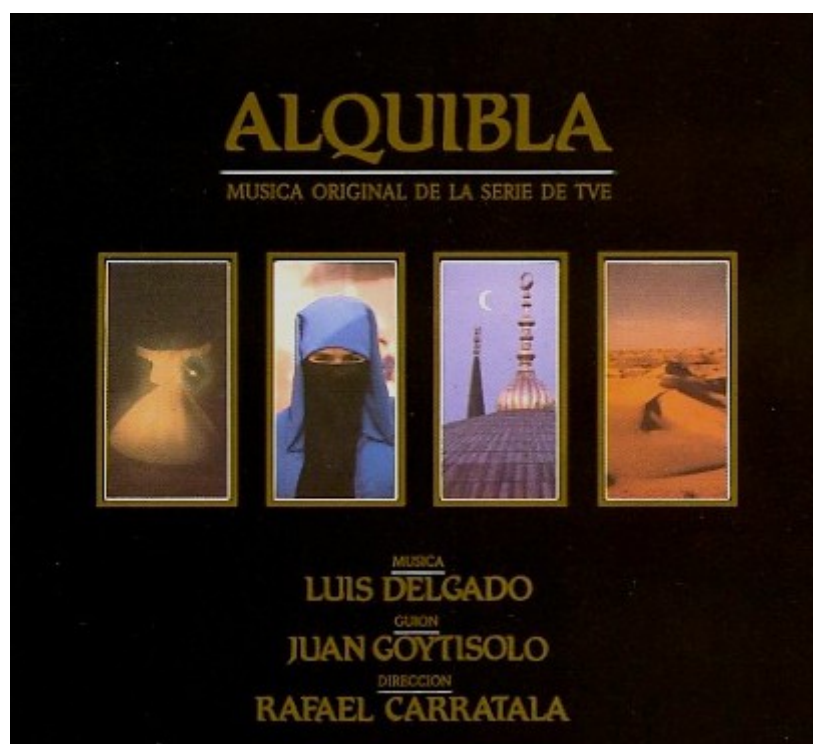
Ni todos los árabes son musulmanes, los hay también cristianos, ni todos los islamistas son terroristas en potencia, tampoco todos los cristianos son del Opus Dei. La cultura árabe es mucho más que religión, es todo un universo, abierto.

El origen de la serie “Alquibla” (la dirección a la que se tienen que orientar los orantes al rezar, hacia la Meca en los musulmanes) es una serie de relatos que Juan Goytisolo escribió para el diario El País en 1986, posteriormente recopilados en su libro “Aproximaciones a Gaudí en Capadocia” (Mondadori, 1990), que fueron la base para la elaboración de los guiones. La primera entrega de 13 episodios de media hora, de un total de 26, Alquibla I, fue realizada entre 1987 y 1988, siendo emitida en TV1 por las tardes, a las 19:30, del 3 de febrero de 1989 al 28 de abril de 1989 con gran éxito de público y crítica. La segunda entrega de 13 episodios, Alquibla II, fue rodada entre 1989 y 1990, finalizada en marzo de 1991, siendo emitida de tapadillo casi dos años después, en 1993, del 11 de enero al 19 de enero, tras haberse anunciado varias veces (primero para julio de 1992, luego para octubre de 1992, y posteriormente para noviembre de 1992), por TV2 a las 15:30, en tandas de dos capítulos, desinterés manifiesto por parte de televisión española que llevó a Juan Goytisolo a afirmar que la serie había sido desprogramada como consecuencia de la guerra comercial con las televisiones privadas. Más bien por cuestiones, presiones, políticas, por la incómoda postura pro-Palestina de Juan Goytisolo (el episodio de la primera parte “Palestina después de la diáspora”, es un monumento a los derechos humanos), que en ningún momento es anti-judía, sólo la denuncia de una ocupación militar injusta. Casualmente la serie nunca ha sido editada. Una verdadera pena que el machismo, misoginia, imperantes en la cultura árabe (la cristiana, y la judía), de una evidencia física aplastante, vergonzante, viendo la serie, las mujeres literalmente son invisibles, no tengan una condena tan explícita, valiente, vehemente, por parte de Juan Goytisolo, el único gran borrón que se le puede poner a la serie, su flanco más débil, más desfasado. El paternalista, condescendiente, sesgado, anti-feminista, episodio “Ver sin ser vista. La mujer islámica”, es probablemente el peor episodio de la serie, el más decepcionante, superficial, retrógrado. Un intento bastante despreciable de tratar de vender, desde el punto de vista masculino, la falta de libertad, de capacidad de decisión, expresión, de la mujer islámica como una especie de privilegio, de fortaleza. Olvidando, obviando, que su esclavitud es una imposición no una elección, y aunque así fuera, en ningún caso sería algo defendible, respetable. Ante la posibilidad, frustrada, de que existiera una tercera entrega, Juan Goytisolo redactó una serie de textos nuevos que fueron recogidos en “De la Ceca a la Meca” (Alfaguara, 1997), libro que también incluye los textos que inspiraron la segunda entrega. Posteriores artículos de Juan Goytisolo en El País, como “Las cofradías sufíes”, “Sobre bajarse al moro”, “Lo que no se dice de Sefarad”, “De magrebíes y gente así...”, “El misterio de Tánger”, “Voltaire y el Islam”, “La madre del rai”, “Oriente y Occidente como estados mentales”, hacen pensar que habría material de sobra incluso para rodar una cuarta entrega, que por supuesto ante la ola anti-islámica que nos rodea por todas partes, jamás se va a realizar.

Los grandes méritos de la serie son de diversa índole, desde la maravillosa sintonía original obra de Luis Delgado, que a tantas personas les ha servido de puerta de acceso a la música árabe. La ajustada dirección de Rafael Carratalá, de una grandeza observacional digna del mejor Frederick Wiseman, de “Chung-Kuo China” de Antonioni, sobre todo en “El Cairo, díptico urbano” la piedra de roseta de la serie, tan alejada del paisajismo, del publi-reportaje turístico, tan habitual en los documentales “etnográficos” actuales. La sabia combinación de distancias, el empleo de contrapuntos.

La fotografía neutra, aplanada, sucia, terrosa, de José Altable, hace tiempo desterrada del cine, de la televisión, gracias a la falsa brillantez, nitidez, irrealdad, del HD, que convierte cualquier documental en una chirriante postal de National Geographic. La fluidez del montaje de Rafael de la Cueva (director del gran documental “El Pórtico de la Gloria” (1991)), que en ningún momento se demora, se recrea, en la belleza de lo mostrado para evitar incurrir en el esteticismo vacío, en el formalismo, tan en boga en los documentalistas de nuevo cuño. La siempre precisa, solvente, envolvente, voz en off del narrador Diego Martínez (Diego Martín). La belleza, concisión, profundidad literaria, poética, filosófica, de los textos de Juan Goytisolo, que en ningún momento se quedan en la superficialidad didáctica, ilustración o contextualización de lo mostrado, todo lo contrario, sirven de ampliación, de elevación, de comentario, de crítica. En lugar de tratar de ofrecer una visión en plano general, populista, de la cultura islámica, Juan Goytisolo opta por la estrategia del mosaico, del mural, es decir, focalizar la mirada en temas concretos como el ramadán, los cementerios islámicos, los derviches Girovagos, y en cuestiones aparentemente más accesorias como la lucha turca, la música de trance o los musulmanes soviéticos, con la finalidad de cubrir un espectro mucho más amplio, rico, y a pie de tierra.

Una suma de virtudes que convierten “Alquibla” en la serie documental con más riqueza cinematográfica realizada nunca en España, y que afortunadamente se puede disfrutar al completo, gratis, en la página de RTVE. No desperdiciéis la oportunidad.



“Los resúmenes fotográficos y periodísticos para lectores apresurados no aportan ni pueden aportar a éstos otra información que la ya poseída. Para quienes no se contenten con tal redundancia, el margen de aprendizaje se extenderá en cambio merced a calas parciales, sucesivas.” **Juan Goytisolo**

2-“Danses espagnoles” (Danzas españolas) (1928) Germaine Dulac



Reconozco que la primera vez que la vi, fui incapaz de verle la grandeza, y la culpa no fue mía, sino de la pachanguera banda sonora añadida. Es como ver el anuncio de un Mercedes con la música de fondo del organillo de la cabra. Esta segunda vez la película la he visto sin sonido, como fue gestada, y se ha hecho la luz. Sobre todo en su primera parte "Córdoba" de Albéniz, la genial deconstrucción de un baile flamenco de la salerosa Carmencita García. Un conjunto de fogonazos, de fragmentos, que en la mente se transforman en un plano general. Dulac aísla todos los componentes de una juerga flamenca para dotarlos de mayor intensidad, alegría, duende.



3-“Spanish Earth” (Tierra de España)
(1937) Joris Ivens



¿Y por qué no “Morir en Madrid”?

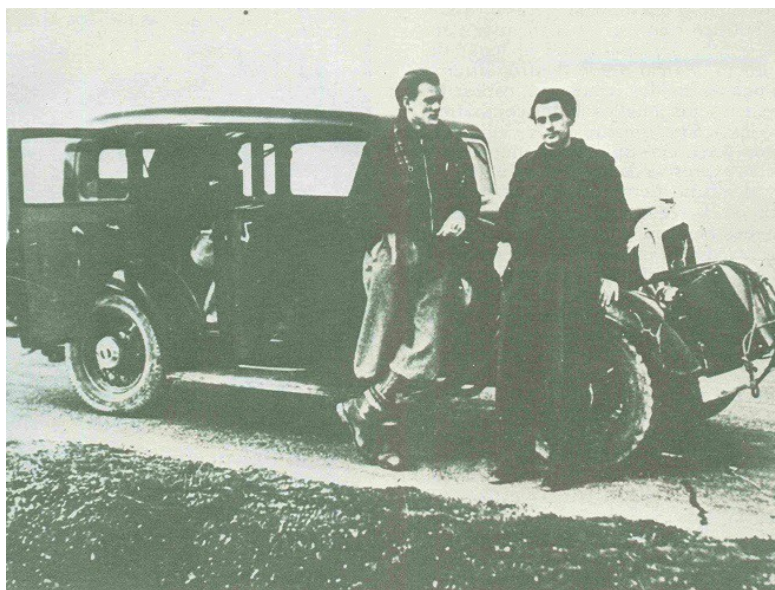
Por varias razones. “Tierra de España” es anti-heroica, al menos en el sentido castrense del término, su heroísmo es cotidiano, de retaguardia. No se centra en las batallas, que es todo lo que me sobra de “Morir en Madrid”, por eso hice un remonte eliminando esas escenas y centrándome en la verdad, en el sufrimiento, en la muerte.

También porque “Tierra de España” tiene a su favor la inmediatez. No es una elaboración intelectual, a posteriori, vía archivos, como lo es “Morir en Madrid”, sin quitarle ningún mérito, en este campo hay varias obras maestras, sin ir más lejos “Canciones para después de una guerra” de Patino, y fuera, “Blokada” de Loznitsa. Pero al estar rodada a tiempo real, con continuidad, da más sensación de autenticidad, de verdad, no es un simple corta-pegas. Ivens construye una historia, una narración, un cuento. Su mirada es anti-espectacular, anti-propagandística, no está cargada de odio, por eso es universal.



Su cámara recoge el día a día de las trincheras, el miedo, el trabajo de los agricultores para abastecer el frente de alimentos. La voz en off de Hemingway no se encarga de hacer proclamas, arengas, se limita a ser un testigo, presencial, a relatar los hechos, desde el bando republicano, el bando que defendía la legalidad constitucional. Otra cosa muy distinta es que al segundo día, se convirtiera en otra cosa, en una guerrilla fratricida entre Caín y Abel de dimensiones goyescas, en la que la política, era lo de menos, lo importante era cobrarse atrasos, rencores larvados durante siglos, que todavía permanecen latentes, a la espera de que algún buen samaritano, empolle de nuevo el huevo de la serpiente.

ASÍ NACIÓ “TIERRA DE ESPAÑA”



John Ferno y Joris Ivens

EL guión de “Tierra de España” que van ustedes a leer fue escrito por Ernest Hemingway (el comentario de la voz, en “off”) y por mí. La película era una producción de una Asociación de intelectuales americanos, “Contemporary Historians”, en la que estábamos metidos Dos Passos, John Ferno, yo (que no soy americano, sino holandés) y otros. Los “literatos” del grupo habían escrito un guión muy “al estilo Hollywood”, relatando las realizaciones de la II República. Se trataba de compensar la propaganda de bando nacionalista, pues en los cines de todo el mundo sólo se veían documentales procedentes de dicho bando.

Cuando John Ferno y yo llegamos a Valencia, nos dimos cuenta de que el guión que llevábamos no nos servía para nada, y decidimos irnos al frente a rodar.



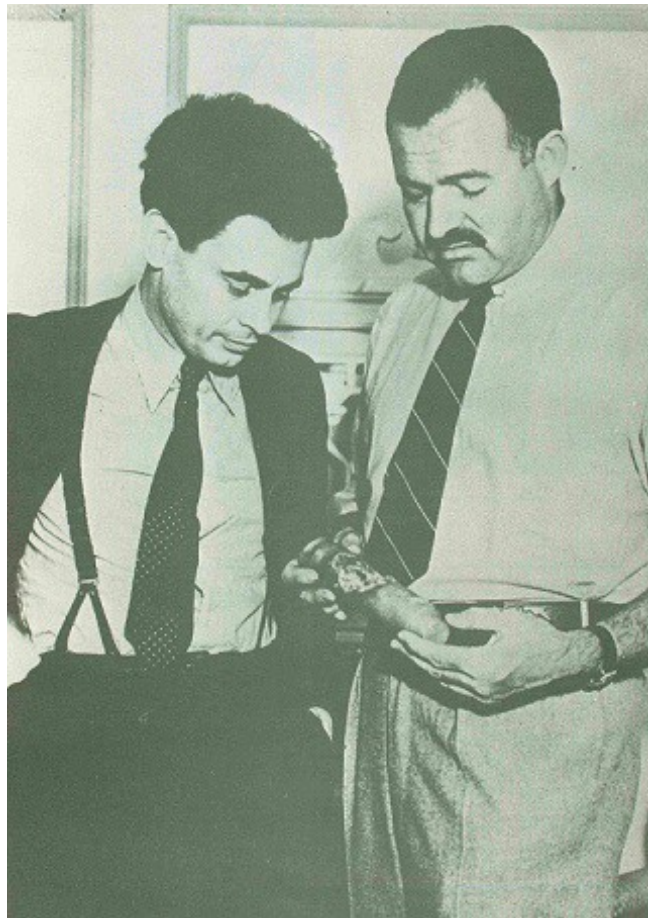
Equipo de rodaje en Valencia

Le encargué el comentario de la película a Hemingway, que se había unido a nosotros, ya que Dos Passos tuvo que regresar a Estados Unidos por razones personales. Hemingway me escribió una verdadera novela, larguísima, y se enfadó mucho cuando vio que yo empezaba a cortar páginas y páginas enteras. Lo que yo buscaba era evitar pleonasmos con las imágenes y encajar el comentario con los elementos visuales y sonoros, para lograr así un ritmo global en el montaje. Ernest acabó por comprender mis intenciones y aceptó los cortes.

El comentario es un tanto esperanzador, pero no hay que olvidar que la película se hizo durante los primeros meses de 1937, cuando todavía podía pensarse, razonablemente, que vencerían los republicanos.

Es lo que creía también el presidente Roosevelt, a quien presentamos en la Casa Blanca la primera versión de “Tierra de España”. Recuerdo que la esposa del presidente me preguntó entonces: “¿Cree usted, señor Ivens, que ganará la República?”. Yo le contesté: “No ganará si ustedes siguen permitiendo que los alemanes y los italianos la abatan”.

En esa primera versión, el comentario estaba leído (o, mejor dicho, declamado) por Orson Welles. Pero después lo cambié, y preferí que lo leyese el propio Hemingway con el fin de darle una mayor autenticidad. Y éste es el que se conserva hoy como voz en “off” de “Tierra de España”.



Ivens y Hemingway contemplando una bomba alemana

Joris Ivens (París, 1976)

INTRODUCCIÓN A “TIERRA DE ESPAÑA”



Foto con Joris Ivens con ocasión del estreno en España (el "verdadero estreno", dijo Ivens) de "Tierra de España", en la edición de 1977 del Festival de Cine de Autor de Benalmádena. De pie, de izquierda a derecha: Antonio Eguino, Vilgot Sjoman, Fernando E. Solanas, Octavio Getino, Joris Ivens, Julio Diamante. Abajo, Luis Sarasate, Marceline Lorian, Abdou Achouba.

En julio de 1936, un putsch militar en el Sahara español marca el principio de la rebelión contra la joven República española.

Durante los meses que siguen, hasta la realización de "Tierra de España", las únicas imágenes que muestran la guerra de España son realizadas en la zona franquista.

En enero de 1937, un grupo de intelectuales americanos entre los que se encuentran Hemingway, John Dos Passos, Lillian Helman, Archibald McLeish, Frederic March y otros, funda la sociedad "Contemporary Historians". La sociedad plantea como objetivo urgente producir un film que presente por primera vez la lucha de la República española.

Los socios reúnen 2.000 dólares. Ese será el modesto presupuesto de partida de la película. Aunque es verdad que, de común acuerdo, se decide que cada uno de ellos trabajará desinteresadamente y que los beneficios servirán para adquirir ambulancias para las tropas republicanas.

Los escritores del grupo elaboran un guión. Las imaginaciones neoyorquinas dibujan un fresco que iba a englobar toda la historia, de la República desde la abdicación de Alfonso XIII: ficción, reconstrucción, figuración... Pese a la buena voluntad, están más cerca de Hollywood que de Madrid.



Al desembarcar en Valencia, en febrero de 1937, JORIS IVENS toma su primera decisión importante: deja a un lado la copia del guión que le han dado y marcha al frente. Es allí donde rodará la película, en el corazón de la lucha, junto a las gentes, en los lugares precisos. Otros —escritores y periodistas, más tarde cineastas— se encargarán de dar una visión mas global, más general de la situación en España.

Con su operador, John Ferno, va a construir el film sobre dos ejes paralelos y complementarios: — La Tierra de España defendida militarmente por el pueblo contra los usurpadores fascistas. — La Tierra de España regada y trabajada por los campesinos *"por el bien común y para los defensores de Madrid"*.

El pequeño equipo se establece en Fuentedueña pequeño pueblo situado a 60 Kms. de Madrid, detrás de la línea del frente Valencia-Madrid. Allí, los campesinos están realizando un viejo sueño: regar los campos, los campesinos parecen haber conseguido una victoria tan importante como la de sus camaradas militares que, en ese momento, logran rechazar al enemigo más allá de la ruta Valencia-Madrid.

El equipo gana la confianza de los republicanos y, reforzados por Hemingway, pueden filmar en primera línea, no sin riesgos, *"rostros verdaderos de hombres que van a la lucha"* en las batallas de Brihuega y del Jarama.

Para Hemingway fue un poco una aventura personal. Pensaba encontrarse una vez más con la guerra y descubrió la guerra de un pueblo, la guerra del pueblo español.

El film se monta en Nueva York. El Presidente Roosevelt pide verlo. La primera proyección tiene lugar en la Casa Blanca. Al fin de ella, declara: *"Pero es todo un pueblo el que lucha en España. Los americanos deben saberlo"*.



Otra proyección tiene lugar en casa de Frederic March, en Hollywood, en presencia de una veintena de realizadores, escritores y actores: Joan Croawford, Ernest Lubitsch, Robert Montgomery, Dorothy Parker, Lewis Milestone, King Vidor, Miriam Hopkins, Fritz Lang, Anatole Litvak, John Cromwell, Marc Connelly, Dashiell Hammet, etc... Errol Flynn se esfumó discretamente durante la proyección, pero los demás decidieron financiar la adquisición de diecisiete ambulancias.

Es por esto que en España, en la zona republicana, se pudieron ver ambulancias que llevaban orgullosamente nombres célebres: como el de Joan Croawford, por ejemplo.

Hubo muchas otras proyecciones en los Estados Unidos y en todo el mundo. La película jugó así su papel dentro del amplio movimiento antifascista internacional, en el momento en que se veía aparecer el espectro de una nueva guerra mundial.

Pues mostrando ese avión alemán derribado por los cazas del gobierno español, el film deja entrever *Guernica*: pero también Rotterdam, el Havre, Coventry... En 1938, misión cumplida. JORIS IVENS, continuando su combate antifascista, marcha a realizar "400 millones" al lado del pueblo chino en lucha contra los invasores japoneses.

Entonces, como hoy, para JORIS IVENS, el camino entre España y la China era corto.

Fuente del texto: *Festival de Cine de Autor de Benalmádena*

4-“Carmen la de Triana”

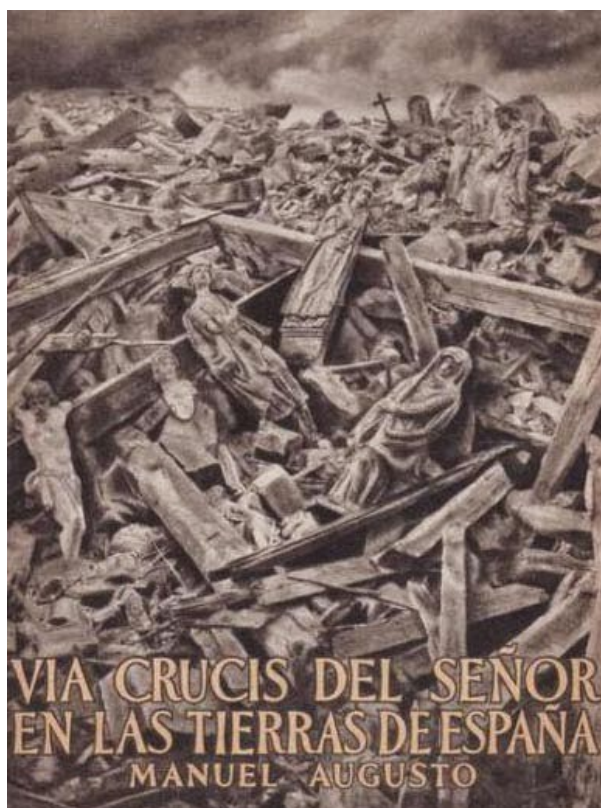
(1938) Florián Rey



Imperio Argentina y Florián Rey en estado de gracia. Nadie antes, ni después, ha actuado con tanta soltura, de forma tan sobrada, transmitiendo tanta felicidad, como Imperio Argentina en esta película. El mejor musical de la historia del cine español, y que nadie intente superarlo, so pena de hacer el ridículo. El resto de versiones de Carmen, incluidas las operísticas, son artificios sin fuego. Si Falla por sí solo dignificó toda la música folklórica española, "Carmen la de Triana" lo hace con todo el cine folklórico español. Los que tengan prejuicios con el cine musical español van a tener que postrarse de hinojos, y suplicar perdón. Romanticismo español en su manifestación más sublime. Lorca se encarna en celuloide.

5-“Vía Crucis del Señor en las Tierras de España”

(1940) José Luis Sáenz de Heredia



<https://www.youtube.com/watch?v=4ZBCqumwhA>

*(se puede ver en DVD comprando el libro "El pasado es el destino",
que incluye entre otras "Boda en Castilla" (1941))*

Señoras y Señores cinéfilos, dejen todo lo que estén haciendo y presten atención. Antes de nada dejen los prejuicios ideológicos, religiosos, estéticos, en la garita de la entrada. ¿Ya estáis desnudos? Perfecto, pues prepárense para contemplar un verdadero incunabulo del cine español que está a la altura cinematográfica, imaginera, de Luis Buñuel (“Un perro andaluz”) y de José Val del Omar (“Fuego en Castilla”). Olvídense que es un sacrílego vehículo de propaganda religiosa franquista y antirrepublicano, eso es solo la superficie, la anécdota, incluso los republicanos, los ateos, lo van a disfrutar, mucho. Lo bueno que tiene la propaganda es que se le puede dar la vuelta, y que al caducar casi de inmediato, se convierte en parodia de sí misma con los años. Lo que no pierde ni un ápice de su valor es lo ingenioso, surrealista, del planteamiento, equiparar la Guerra Civil al Vía Crucis del Señor, supongo que ese señor será Jesús, dividiendo la película en las catorce estaciones que narran el calvario del amigo Jesús, no me diréis que no es genial. Como ateo, cada vez más convencido, no he conocido a ningún cristiano, o persona que haya estudiado en un colegio católico, incluyo al seminarista Buñuel, que no sea un Judas, un hipócrita, un corrupto, un materialista, la he disfrutado sobremanera.









Bucólicas imágenes del libro que inspira la película

VIA CRUCIS DEL SEÑOR EN LAS TIERRAS DE ESPAÑA (1938)

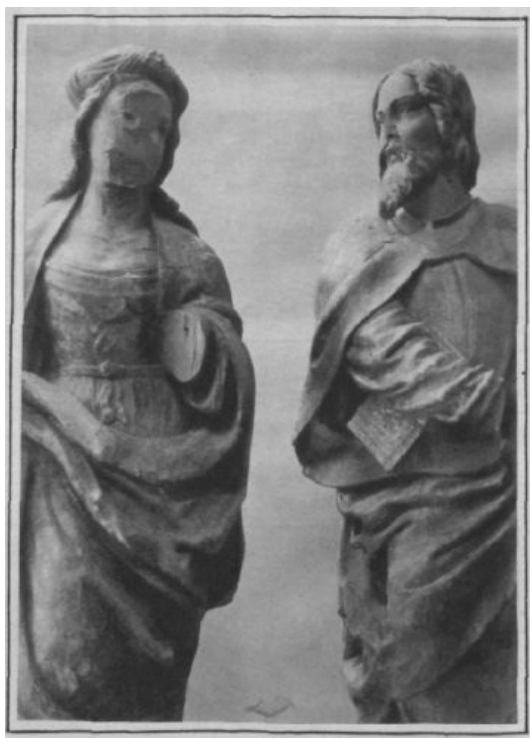
I - Jesús condenado a muerte.



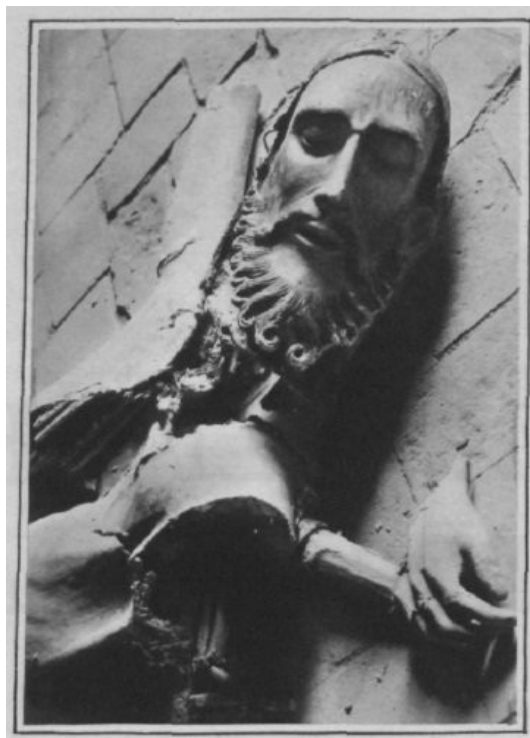
II - Jesús camino del calvario.



III - Jesús cae a tierra por primera vez.



IV - Jesús encuentra a su santísima madre.



V - El cirineo le ayuda a llevar la cruz.



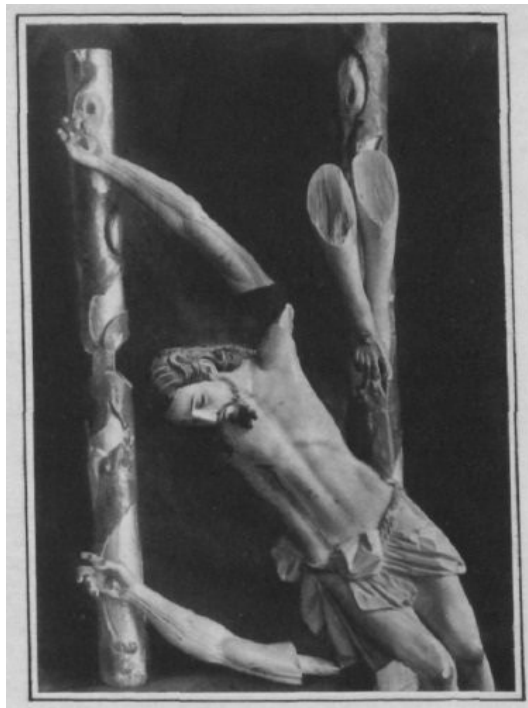
VI - La verónica enjuga el rostro de Jesús.



VII - Jesús cae por segunda vez.



VIII - Jesús consuela a las santas mujeres.



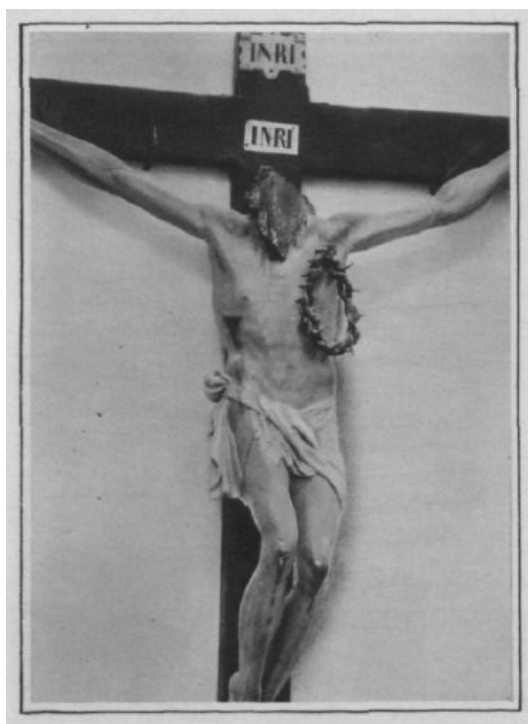
IX - Jesús cae por tercera vez.



X - Jesús despojado de sus vestiduras.



XI - Jesús crucificado.



XII - Jesús muere en la cruz.



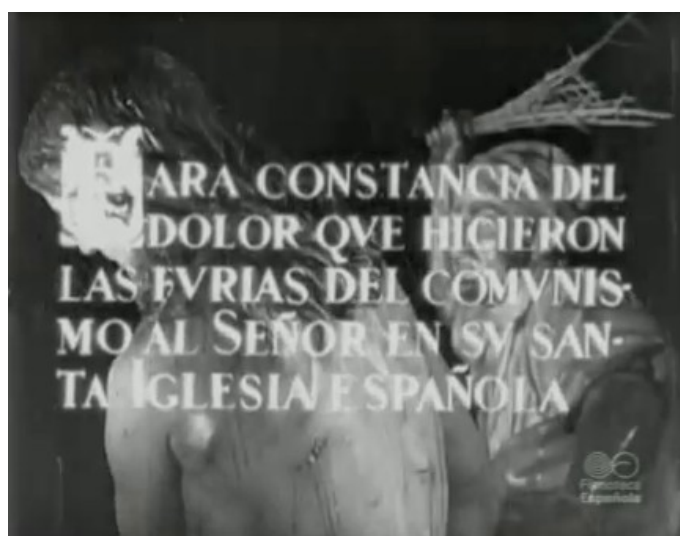
XIII - El descendimiento.



XIV - Jesús es sepultado.



Eso sí, que nadie se confunda, no es un documental, mezcla a capricho imágenes de archivo confiscadas a los republicanos con simpáticas recreaciones realizadas con actores, es de suponer que cristianos, luego es una ficción, llena de imágenes poderosas, icónicas, como el inolvidable, lentísimo, travelling de aproximación a la reja de un convento de clausura, de fondo oímos a las monjas, perdón monjitas, cantando sus cosas, con el que se abre la película, como los falsos fusilamientos a contraluz (supuestamente perpetrados por una patrulla del amanecer que llega en un coche matrícula de Salamanca, como todo el mundo sabe un bastión republicano que tardó años en caer en manos fascistas, por los cojones), el cuadro de Jesús que aparece varias veces en fantasmal transparencia absolviéndonos con infinita gracia de nuestros pecados republicanos, democráticos, el infantil corro de las patatas ante un akelarre, exorcismo, de iconos, ese Jesucristo crucificado desafiando a los puños en alto, que merece una camiseta como mínimo, esa fragmentada mano de monja arañando la tierra antes de expirar, más bien expiar por sus pecados, esa enlutada beata con cara de loca, ¿la Virgen María?, que oculta en su pecho una estampita enmarcada, ese Jesusito de madera decapitado y posteriormente pisado, ¿el actor fue excomulgado por los curas por esa blasfemia o fue nominado a Santo por sus impagables servicios publicitarios a la desinteresada causa del Altísimo?, ese increíble encadenado de rejas de prisión que hubiera puesto palote al mismísimo Bresson, esa sensual Sagrada Comunión, que para los ateos siempre ha tenido evidentes reminiscencias fálicas, francesas, no deja de ser recibir la Carne de Cristo en la boca, ese miliciano echando la siesta en un confesionario, esos bracitos colgados de la cruz, la IMAGEN de la historia del cine español, esos curas neutrales, imparciales, humanistas, bendiciendo a los caídos, del bando golpista, de la Santa Cruzada, ese repicar de campanas en honor de la Victoria, de Cristo, por supuesto, y con un texto leído en off que de tan exagerado, retórico, ridículo, a la altura del estúpido sermón de las Siete Palabras que se anuncia a voz en grito en la pantomima de la Semana Santa vallisoletana, acaba resultando entrañable, y al fusionarse con las orgiásticas, orgásmicas, imágenes de saqueo y quema de iconos religiosos, quien hubiera estado allí, la conjunción contrapuntística es sublime, una Comunión.

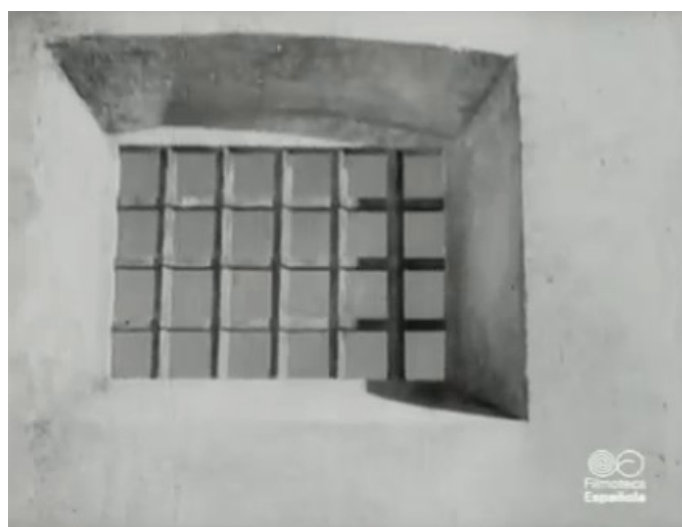


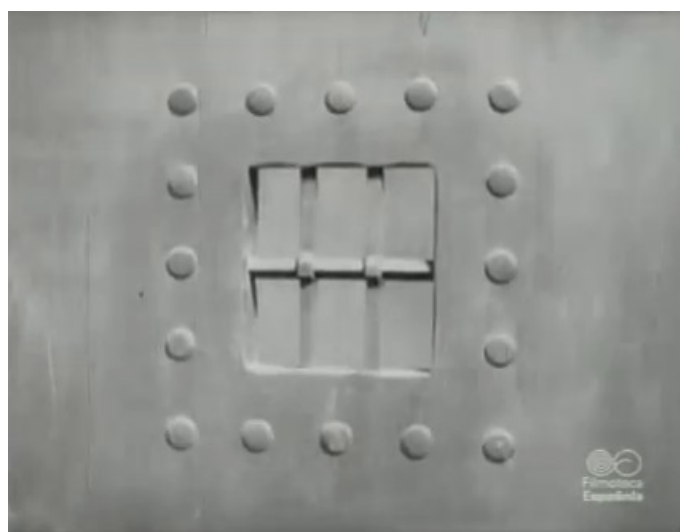












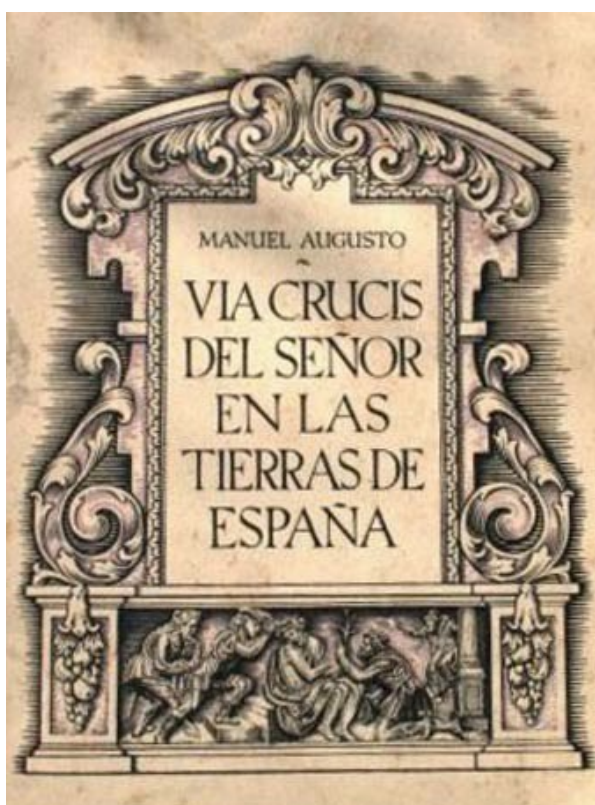






El ICONO del cine español

En definitiva, una maravillosa oración para los creyentes, y un no menos maravilloso escupitajo para los ateos. AMÉN, o MECAGOENDIOSYENSUPUTAMADRE.



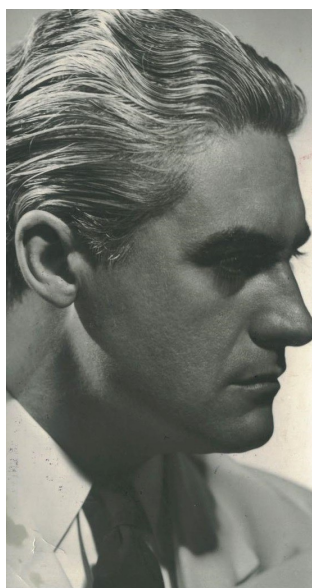
“Señor, la muerte se derramará sobre todas las cosas; honda será la purificación. Y aún este río, que amargaron los odios, volverá a referir la primavera.”

Manuel Augusto

P.D: “Boda en Castilla”
(1941) Manuel Augusto García Viñolas



Hay películas buenas, películas malas, y películas épicas. “Boda en Castilla” pertenece a esta tercera sublime categoría, la de las películas hiper-ambiciosas al límite del ridículo. Restringida categoría en la que solo entran películas fuera de concurso como “Fuego en Castilla” (1961), Premio de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés, de Val del Omar, “Vía Crucis del Señor en las tierras de España” (Viñolas es el autor de la historia) (1940), o “Duende y misterio del flamenco” (1952) de Edgar Neville, mención de honor en Cannes, directa derivada de ésta, cambiando el flamenco por la jota, de nuevo Saura llega tarde, mal y nunca. La película ganó el primer premio de cine documental en el Festival de Venecia, y si en lugar de estar firmada por un reconocido falangista (director del Teatro Español, director del DNC, sección de propaganda cinematográfica del régimen, fundador y director de la revista católica de cine “Primer Plano”, co-fundador de CIRCE, Círculo Cinematográfico de España, fundador y director del NO-DO entre 1962 y 1966), el murciano García Viñolas, la firma un arrebatado director soviético, a estas alturas sería un clásico, de vanguardia, pero clásico. Un hito del cine documental formalista español, a mayor gloria, si cabe, que no cabe, de Castilla, la retina de España, su escroto.



6-“El hombre que se quiso matar”

(1942) Rafael Gil



La comedia más negra, nihilista, transgresora, que se ha realizado jamás. "Contraté a un asesino a sueldo" de Kaurismaki, y "Suicide bus" de Shimizu, son juegos de niños en comparación.

Ya desde los títulos de crédito, con ilustraciones de un monigote tratando de suicidarse por diversos métodos, se empieza a intuir que no nos encontramos ante una comedia al uso, que hay mayor mala leche, sarcasmo. Impresión que es corroborada cuando vemos que el nombre de una cementera es “El Castor”, animal caracterizado por roer todo lo que se encuentra a su paso, y desde la primera conversación con el conserje de la fábrica, en la que despotrican contra los jefazos, la autoridad, la hipocresía, con una ironía hiriente, pero con total normalidad, como si hablaran del tiempo. Fenómeno que se repetirá durante toda la película, en la que se dirá, y harán, auténticas salvajadas, con cara de palo. Una falta de corrección política, de disimulo, que si en la actualidad es una rara avis, en plena dictadura constituye una auténtica bomba de relojería.

No en vano detrás anda el gran Wenceslao Fernández Flórez, uno de los pocos humoristas con mayúsculas, con sutileza, que ha dado la literatura española. Una ilustración de la frase no te quejes que las cosas siempre pueden empeorar, o el videoclip de la canción de Nina Simone “Aint Got No (I Got Life)”. Un hombre que ha perdido, que le han hecho perder, la ilusión por la vida, y que antes de matarse, decide que ancha es Castilla, y que para lo que le queda en el convento, mejor mearse dentro, y hacer, decir, su santa voluntad, libertad. Puro y duro nihilismo, sin el colchón del cinismo. Un elogio de la muerte, rebosante, radiante, de vitalidad. La película de la Generación Perdida, del 15-M, lo mismo que “El último caballo”, es su solución, su salida.

“Sólo hay un obstáculo para ser feliz, y es lo mucho que nos importa la vida.”

P.D: “¡Es mi hombre!”

(1966) Rafael Gil



A Rafael Gil se le nota a leguas cuando una película es alimenticia o no, descuida de tal manera la forma que es como si le pusiera al espectador unas luces rojas para indicarle esta película no es mía. Por el contrario, cuando un proyecto le motiva, el salto de calidad formal es brutal. “Es mi hombre”, su despedida del blanco y negro, creo, es su última gran película, el cierre perfecto de su filmografía, una comedia negra con trasfondo social que rima con su genial debut, “El hombre que se quiso matar”, aquí ese hombre protagonista no quiere suicidarse pero motivos no le faltan, la película podría servir como certero análisis de la crisis económica-financiera actual, está hasta la especulación inmobiliaria y el choque generacional. Pero que nadie se equivoque, hablamos de una comedia muy divertida, llena de puntazos, de carcajadas, el drama es trascendido por el increíble sentido del humor como en otra gran comedia de la época “El grano de mostaza” (1962) de Heredia, repite Rafael Alonso con otro personaje genial. Todos, hasta el menor secundario, el casi debutante en cine Sancho Gracia, lo clavan, López Vázquez está increíble haciendo de pobre hombre fracasado mayor de cuarenta años que tiene que reconvertirse en Clint Eastwood para sobrevivir, no faltan ni sus bailecitos yeyés canónicos. Se nota la grandeza humorística, humanística, del origen, el genial Arniches (“Los caciques”) y del adaptador a la actualidad, uno de los grandes dibujantes, humoristas, de la otra generación del 27, López-Rubio. Con todos esos mimbres, y Rafael Gil en plena forma, era inevitable parir una de las mejores comedias españolas de los 60, muy superior a otras más conocidas, reconocidas, vistas, como “Atraco a las tres” (1962) de Forqué.

“Carlos Arniches es más poeta que casi todos los que escriben teatro en verso actualmente.” **Lorca**

7-“La calle sin sol”

(1948) Rafael Gil



También tuvimos nuestro propio realismo poético, bastante menos amanerado que el francés. Si los franceses tuvieron a Jacques Prévert, nosotros a Miguel Mihura, ganamos en la comparación. A Carné y a Renoir no les ganamos porque a Rafael Gil le faltó perseverar, se distrajo con el cine histórico, y el histérico, y perdió el rumbo.

Rafael Gil fue el cineasta más moderno del Régimen, el más atento a los cambios estéticos que sucedían a nivel mundial, el que mejor supo transplantarlos al cine español, con raíces propias, sin hacer calcos, imitaciones, integrándolos. Buena muestra de ello son "Viaje sin destino" y "Huella de luz", dos de las mejores altas comedias que se han hecho nunca en España, y fuera de ella, y "El hombre que se quiso matar", la comedia más negra, nihilista, transgresora que se ha realizado jamás. El cine de los 40 todavía conservaba una libertad considerable, se ve que el amigo Franco estaba más preocupado en construir pantanos, en cambio el cine español de los 50 se convirtió en una gran catequesis.

8-“El señor Esteve”

(1948) Edgar Neville



El simulacro de proceso hacia el abismo de los populistas independentistas catalanes transmutados en secesionistas, en golpistas, que no en revolucionarios, porque no quieren cambiar la sociedad, el sistema, el mundo, solo de Estado, de collar, ha desterrado muchos mitos generalmente aceptados sobre la idiosincrasia del pueblo catalán, juzgando la parte por el todo. El primero y principal el del seny, el del sentido común, un pragmatismo, materialismo, que por lo visto gobernaba todas sus decisiones, tanto políticas como personales. Un buen criterio, un civismo, desmentido por la insensatez, megalomanía, de sus gobernantes, y por sus fanáticos e intransigentes correligionarios en las redes sociales, que en nada difieren de los irracionales cachorros del nazismo, de Herri Batasuna, por su carácter xenófobo, excluyente, fundamentalista, suprematista, reaccionario, anti-democrático. Lo malo de esto es que no tiene vuelta atrás, que una vez que se te ha caído el mito, el tópico, ya no hay manera humana, ni divina, de poder volver a levantarlo. Los catalanes, solo hablo de los independentistas, han demostrado por activa y por pasiva ser unos cabestros españoles más, con idénticas carencias y virtudes, si las hubiere.

Por caer se ha caído hasta esa imagen casi religiosa de su asombrosa capacidad para la organización y la gestión económica, la chapuza del Fórum, la ridícula gestión del Barça en los últimos años, y los desmanes económicos del Palau y del clan mafioso Pujol han dejado muy pocas ganas a los catalanes de sacar pecho. Lo de grandes trabajadores ya es algo compartido por la generalidad de los españoles, y si hablamos de emprendimiento hace tiempo que Madrid le da sopas con hondas. Cataluña es cada vez más española en sus tics, quizá porque siempre lo ha sido aunque solo en apariencia pareciera diferente, y de ahí vienen las prisas por diferenciarse, por independizarse, para tratar de salvaguardar de alguna manera los restos de su fachada de honorabilidad, de laboriosidad, de seriedad, de singularidad. Para no variar quien mejor ha sabido diseccionar la Cataluña actual, el supuesto espíritu catalán, es su principal Pepito Grillo, el cantautor galáctico Jaume Sisa, que sabe de lo que habla, porque conoce como nadie Cataluña desde dentro, fue de los primeros y de los más valientes en denunciar la peronista, pujolista, dictadura convergente, y desde fuera, su alter-ego madrileño Ricardo Solfa.

“¿Quiénes son nuestros héroes?, el sr. Esteve, el mossèn y el caganer... ¿se puede ir con esto a algún lugar? Por contra ¿qué héroes tiene España?, un loco que fue por ahí queriendo cambiar el mundo llamado Quijote. El sr. Esteve no salió de su tienda. España ha ido sin contemplaciones: si se ha tenido que expulsar judíos, matar moros y aniquilar indios, se ha hecho. En cambio aquí no, somos pacíficos y democráticos, aquí sangre no. La violencia nos repugna, y con razón, pero si lo que de verdad nos gusta es la “botiga”, la parcela y la parroquia, no nos quejemos, somos lo que somos y nos dan por el saco. Tomemos las armas, hagamos la guerra y si hemos de morir muramos, pero esto no nos sale hacerlo.”



Pues bien, la desconocida película de Edgar Neville, con diferencia la que menos veces se ha visto, basada en el clásico catalán “L’auca del senyor Esteve” (1907) de Santiago Rusiñol, apenas leído fuera de Cataluña, está dedicada a uno de esos héroes catalanes de mesa camilla, el Sr. Esteve, el currito autónomo por excelencia, también llamado pequeño empresario, el liberal de toda la vida para el que el trabajo, el dinero, es una religión pagana, el comercio lo primero, la vida personal, los sueños, las ambiciones, pueden esperar. Una frialdad protestante, calvinista, que tan bien ha encajado siempre en la esteticista, distante, a nivel emocional, sentimental, formal, Cataluña, la región más introvertida, ensimismada, localista, a pesar de la leyenda urbana de su cosmopolitismo, que no va más allá de algunos barrios de Barcelona, la turismofobia no es algo excepcional. Este exceso de autoestima, de autoconcepto, es otro de los vicios del catalán, que cree valer más de lo que valen los demás, quien mejor lo resume es Unamuno: *“sería un negocio redondo comprarles por lo que valen y venderles por lo que creen valer”*.

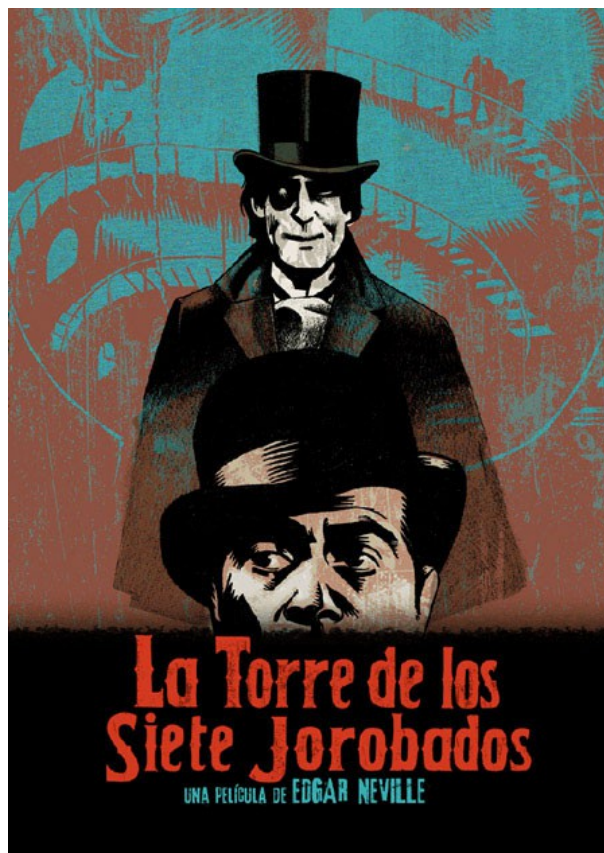
El señor Esteve es la quintaesencia de lo que para los españoles, y los propios catalanes, era un catalán en el imaginario colectivo español hasta la llegada del independentismo, antes solo existía el catalanismo, es decir, alguien serio, sobrio, casero, conformista, responsable, práctico, racional, formal, educado, ordenado, justo, lo que viene siendo un aburrido y misántropo burgués de toda la vida, la vertiente oscura, conservadora, coñazo, del mito del andaluz fiestero. Neville se deja llevar por todas estas características, y transformado en un catalán de toda la vida, realiza su película más correcta, trabajada, fluida, geniales las elipsis, a nivel formal, su fama de garbancero aquí queda desmentida por completo. Tiene el mismo ambiente costumbrista popular de sus mejores películas madrileñas, castizas, se podría denominar como un sainete catalán burgués, pero sin su gracia, su gracejo, aquí prima la ironía, la sátira, la crítica, parodia, con cariño, con respeto. Como siempre sucede en cine, la mejor manera de captar el espíritu de una sociedad es la distancia del espectador, del viajero, razón por la que esta película del madrileño Edgar Neville es el mejor retrato cinematográfico, el más preciso, que se ha hecho nunca del rancio, austero y tacaño catalanismo tradicional, que tan poco dista del recio, frugal, agarrado, castellano viejo, pero sin su gravedad, fatalismo, obsesión por la muerte. La película gracias a su exageración, a su contenido histrionismo, magistral la comida de la boda, resulta entrañable, convirtiéndose así en más catalana que catalana, en catalana al cubo, lo mismo que “El último caballo” (1950) es madrileña al cubo, una Cataluña que nunca existió en ese grado de pureza, de radicalidad anti-panteísta, o que ya no existe fuera de la hipócrita, cínica, burguesía catalana.

“He sido y soy y creo que seguiré siendo un ferviente admirador de los catalanes. Sus pintores de la época impresionista fueron tan buenos como los de cualquier país de Europa; sus escritores han tenido y tienen una sensibilidad europea que aún sus más admirados detractores no se atreven a negar. Pero hay algo más: algo que posiblemente sea la base de mi gran afición por Cataluña y sus gentes. Me refiero a esa “guasa” catalana socarrona y satírica, que ellos tuvieron siempre y que hoy se llama internacionalmente, sentido del humor.” **Edgar Neville**

P.D-1: “La torre de los siete jorobados”
(1944) Edgar Neville



Supuestamente las películas de los años 40 y 50 hay que mirarlas con otros ojos, con cierta condescendencia, benevolencia, teniendo en cuenta el contexto, las precarias circunstancias, la dictadura. Una actitud estúpida, acomodaticia, anti-crítica, que deja por completo de lado al cine, lo único que debería importar, para juzgar solo aspectos históricos, sociológicos, de contenido. Un conformarse con la mediocridad, con el tópico no está tan mal para la época, para ser española, para los escasos medios con que contaban, que tanto daño ha hecho al cine español. Principalmente porque es una gran mentira, en todas las épocas de la historia del cine español han existido grandes películas y películas malas, películas caras infumables y películas caras imprescindibles, y al revés, películas maniqueas de izquierdas y películas maniqueas de derechas, películas universales y películas locales, y las únicas que hay que reivindicar son las buenas, las excepcionales, hayan sido populares o no, taquilleras o no, cine, cine, y después cine, la saudade para los portugueses, y el clientelismo, el amiguismo, el seguidismo, para los críticos. Si en los años 40 y 50 se hicieron pocas películas buenas, aún así muchas más que en la primera década del siglo XXI, es porque como sucede en todas las posguerras, en todas las crisis, se tira de escapismo puro y duro, de mediocres películas de alta comedia, religiosas, históricas, folletines o románticas. Salvo contadísimas excepciones, pocas, como siempre en la historia del cine español, pero muy buenas, precisamente las que han sobrevivido, algo que no pueden decir todas las cinematografías.



Me pasa algo muy curioso con los aficionados al cine fantástico y de terror español, que nunca sé cuando están hablando en serio o en broma. Aparentemente hablan en serio, se curran ensayos kilométricos, incluso tesis, pero soy incapaz de creer que lo que escriben lo escriben en plena posesión de sus facultades. No me entre en la cabeza que personas mayores de 14 años, con pelo en el pecho, o en los pechos, que también hay alguna mujer de vez en cuando infiltrada, puedan asustarse, angustiarse, con películas del tipo “Gritos en la noche”, “La noche de Walpurgis” o “No profanar el sueño de los muertos”. Es como si les faltaran un par de hervores, o todavía siguieran mirando debajo de la cama antes de acostarse. “La torre de los siete jorobados” es una comedia castiza, con elementos fantásticos, pero comedia a fin de cuentas, como “Gritos en la noche”, y sólo partiendo de esa premisa, de que son comedias, buenas comedias, se pueden disfrutar, reivindicar. El elemento fantástico en “La torre de los siete jorobados” es tan de superficie, tan infantil, tan del tren de la bruja, que solo se puede contemplar con una media sonrisa, sería como tildar “El extraño viaje” de película de asesino en serie. Neville, como el resto de la otra Generación del 27, la de los humoristas, Mihura, Tono, López-Rubio, Fernández-Flórez, De la Serna, Poncela, Camba, Santugini, etc., de inocente tenía lo justo, y su incursión en el fantástico bebe más del cachondo de Andreiev que del agonías de Poe.

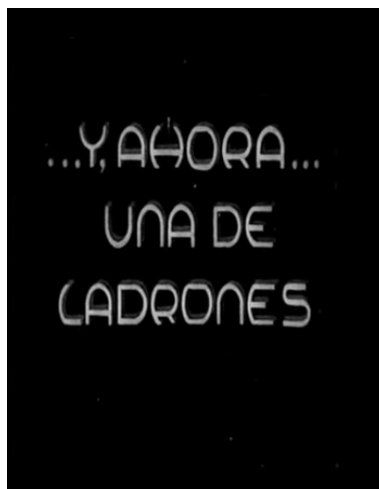
Quien no quiera verlo, quien quiera equiparar “La torre de los siete jorobados” al “Gabinete del Dr. Caligari”, a “Mabuse”, o a las películas de Murnau, quien quiera tomar a Neville por un crédulo, por un esteta, por un ingenuo sin maldad, verá “El último caballo” como una inofensiva película neorrealista, y “La torre de los siete jorobados” como una pesadilla kafkiana a secas. En lugar de lo que es, un cuento, una metáfora, de la marginación, de la bohemia, de la exclusión, de los cultoretas, de los artistas, de los freakies, de los discapacitados, de los pobres, en forma de comedia, ligera, no hablamos de Rafael Gil, el rey del sarcasmo, de la retranca. Si se la ve desde ese punto de vista, desde su costado entrañable, de película simpática, que en cierto modo constituye un homenaje a las risibles serie-b de terror de Browning, de Chaney, el personaje de Mantua es un calco físicamente, pues la película gana muchos enteros. Porque hacer una película costumbrista, fantasiosa, en plena posguerra, no deja de tener su gracia, su importancia, al margen de que no sea, ni de lejos, la obra maestra absoluta que los aficionados talibanes al género nos quieren tratar de vender como si fuéramos tontos, ciegos. Eso sí, disfrutable lo es, y mucho, tiene puntazos como la surrealista aparición de Napoleón, o la cena de langostas, y la utilización expresionista de los decorados está muy lograda. Además que hay que reconocer que el último acto es sorprendente, Neville, durante un buen tramo, consigue transformar la comedia, el juego, en suspense, en tragedia, de manera convincente, solvente. Vamos que si Neville se hubiera puesto en serio, le sale una película de terror de verdad, menos mal que al final se arrepiente y le da otro giro para reconducirla hacia el sainete, hacia el costumbrismo, el terreno que Neville domina como pocos.



El guión corre a cargo del gran Santugini (“Viaje sin destino”, “Carne de horca”, “Mi tío Jacinto”, “La estrella del rey”, “El cebo”, etc.), el gran olvidado, también del humor del 27 (“De buen humor”, recopilación de sus cuentos), y está protagonizada por Antonio Casal, probablemente el mejor actor, el más versátil, del cine clásico español (“El hombre que se quiso matar”, “Viaje sin destino”, “Huella de luz”), y por Isabel de Pomés, su actriz más inquietante, buenorra, o como le diría Marcelino en su breve papel de MADRE, de Virgen María, en “Marcelino, pan y vino”: *-¡Eres muy guapa!*

P.D-2: “... Y, ahora... una de ladrones”

(1936) Eduardo García Maroto



Desconozco si el sonsonete de Maroto el de la moto también se utilizaba en los años 30, si es así, al director de la película le tenían que pitar los oídos. A Maroto hay demasiados críticos, historiadores, que le han tratado de encumbrar a posteriori, forzando mucho las cosas, y ni tanto ni tan calvo, dista mucho de ser un genio, es demasiado tosco para eso, pero nadie le puede negar la voluntad, el deseo de hacer cosas diferentes, irreverentes. Aunque la suya sea una irreverencia, una transgresión, demasiado Codornizera, ingenua. Ese humor tontorrón, de surrealismo Poncelero, Sernero, TipyCollero, ha envejecido muy mal. Por el contrario el metacine de “... Y, ahora... una de ladrones” resulta profundamente moderno, actual, jugar con el lenguaje, es algo atemporal, imperecedero. Maroto riza el rizo haciendo que la película sea un falso documental de un rodaje que actualiza una ficción pasada convirtiéndola en presente, transformando una inofensiva parodia del cine de gángsters en una auténtica tragedia, masacre. Un alarde de imaginación, de ingeniosidad, esos maravillosos cuadros vivientes, que compensa con creces el rudimentario montaje.



“Yo no soy cineasta, ni cinemista, ni cinéfilo. Yo soy peliculero.”

Eduardo García Maroto

9-“Siempre vuelven de madrugada”

(1949) Jerónimo Mihura



El cine clásico de género español es muy bueno, mal que les pese a algunos prejuiciosos, por supuesto hablo del bueno, el malo, como en todas las cinematografías, es malo. Lo malo es que en España el bueno no se conoce, o se mezcla deliberadamente con el malo haciendo un totum revolutum, lo que hace más o menos el programa “Historia de nuestro cine”, que de vez en cuando pone alguna película buena y el resto para hacer bulto, con lo que la conclusión más lógica es dejar de seguir el programa ante la imposibilidad de determinar que día echarán la buena, o concluir todo el cine español es una mierda. Hablo para los no iniciados en el cine español, los que acuden vírgenes de conocimientos, para el resto es demasiado fácil por la sencilla razón de que, salvo en el caso de esta película y “Madrugada” de Antonio Román, todas las emitidas en el programa son de sobra conocidas, vistas. “Siempre vuelven de madrugada”, a pesar de ser la mejor película de Jerónimo Mihura junto con “Mi adorado Juan”, también con guión de Miguel Mihura, el equivalente a la pareja de los hermanos Prévert en Francia, es una perfecta desconocida, hasta el punto de que casi existe de puro milagro, ya que el director solo conservaba una copia en 16 mm. Muchas películas de los años 40 y 50, ya no digamos de las décadas anteriores, corrieron todavía peor suerte, entre la poca querencia que tenemos los españoles hacia la preservación y restauración de nuestro patrimonio filmico, la Filmoteca se creó en el 53, y la existencia de una Guerra Civil y una posterior postguerra muy dada a la quema indiscriminada, siempre casualmente, ya se sabe que el celuloide es muy inflamable, tenemos como resultado que el 96% del cine mudo español está desaparecido, un mínimo del 20% en general, por no hablar del cine amateur de los 60, 70 y 80, que ya está a punto de volatilizarse salvo que se haga una urgente digitalización.

Si ni tan siquiera podemos ver películas claves, y relativamente recientes, como “El espíritu de la colmena” o “Furtivos” en condiciones, calculad cómo estarán las demás. Muchos cinéfilos tiquismiquis, o directamente gilipollas, se quejan de la calidad de las copias emitidas por televisión, o editadas en DVD, pero es que realmente no hay copias mejores, y hacer un trabajo de restauración digno no es caro, es lo siguiente, pasar un par de filtros como hace Cerezo con sus ediciones en BluRay no es restaurar, es reírse directamente del espectador, del comprador. Casos como el de Jerónimo Mihura, que guardaron alguna copia de sus películas tampoco es tan habitual como se cree, la mayoría de directores ni tan siquiera tienen una versión digitalizada. Apenas si se tiraban unas pocas copias de las películas estrenadas comercialmente, que llegaban al final del camino llenas de cortes y rayones, incluso se reciclaban para hacer peinetas y peines, y las que se proyectaban casi de tapadillo como “Siempre vuelven de madrugada” pues menos todavía.



A pesar de los saltos de imagen del principio, hay que darse con un canto en los dientes de que tengamos la posibilidad de verla porque casi es un milagro, porque hablamos de una muy buena película de género que combina sabiamente cine negro con costumbrismo, con romanticismo, en la línea del cine poético francés de Carné, Duvivier o Clouzot, más ese toque personal, único, de ternura, de retranca castiza, Made in Mihura, un género que cultivó Miguel Mihura con brillantez en otras dos películas “La calle sin sol” y “Una mujer cualquiera”, ambas dirigidas por Rafael Gil, el gran director del cine clásico español, por cantidad y calidad, hablo solo de su etapa en blanco y negro.



Como es una película de género, de cine negro romántico, pues ya sabéis lo que os vais a encontrar, un malvado accidental que se redime por el amor, el mismo argumento de millones de películas y de libros de éxito, el amor es más grande que la vida, los finales felices, son éxito asegurado, casi una obligación, te lo pide el cuerpo, todos sabemos que la vida es otra cosa mucho más jodida, retorcida. A destacar las dos protagonistas principales de la película, María Martín, la novia primera, y la novia segunda, Margarita Andrey, el yin y el yang, que no hubieran desentonado en una película americana, María Martín, Mary, tiene hechuras, temple, de femme fatale de toda la vida, os recuerdo que es la madre de "Bilbao" de Bigas Luna, y Margarita Andrey clava su papel de ingenua rubia inexpresiva digna de una película de Griffith o Borzage. Con todas las distancias irónicas posibles, incluso deseables, al visionar la película por la inocencia, sencillez, de su argumento, de sus interpretaciones, en líneas generales la película, hecha con cuatro duros, es más que notable, y tiene secuencias brillantes como la primera, verbena-bar-fuegos artificiales, con sobredosis de cognac, la del baile, la experimental de la pesadilla, con algunas sobreimpresiones inquietantes, los sostenidos planos frontales de coche, y el épico plano rural del final.

10-“El capitán Veneno”

(1950) Luis Marquina



En el cine español nada ha cambiado en los últimos 60 años, ni en el cine estrenado en salas ni en el marginal. Tanto uno como otro repiten patrones cíclicos, basados en el éxito de taquilla y en el éxito festivalero. Si una película triunfa en cualquiera de los dos ámbitos, acto seguido aparecen réplicas o variaciones intentando repetir el éxito, casi siempre con escasa suerte. El rotundo éxito de “El escándalo” de Heredia, basada en una historia de Pedro Antonio Alarcón, motivó una fiebre, hasta cierto punto comprensible, por adaptar al romántico proto-feminista Alarcón, una fuente inagotable de talento narrativo, de personajes femeninos potentes, de genial sentido del humor. La tragicomedia romántica “El clavo”, una adaptación bastante libre, mejorada, por Rafael Gil, demostró que con un gran director detrás, las historias de Alarcón podían brillar más que el sol. “El capitán Veneno”, en el campo de la comedia anti-romántica romántica, también demuestra que un simple artesano, Luis Marquina, aunque no alcance la altura inigualable de “El clavo”, la película sale más que airosa, victoriosa, gracias al genial guión, casi una adaptación literal, salvo todo lo previo al tiroteo obra de Wenceslao Fernández-Flórez, a los maravillosos diálogos, duelos verbales, a la impecable interpretación de todos los actores, con un iracundo Fernando Fernán Gómez descomunal, y sobre todo por el inolvidable personaje del capitán Veneno creado por Alarcón, un auténtico salvaje con encanto, la versión varonil, ibérica, de “La fierecilla domada” de Shakespeare, “El fierecillo domado”. Otro rebelde misógino, que como el protagonista de “Mi adorado Juan” de los Hnos. Mihura, película casi gemela de ésta, al final acaba doblando la rodilla. Algo que intuimos desde el principio, y que la trama de Alarcón convierte en inevitable, en una fatalidad del destino. Ningún espectador hubiera admitido otro final, ningún espectador se hubiera creído otro final, si no caes en la trampa con una encantadora Sara Montiel de jovencita, clavando su papel de inocente con carácter, es que vas a caer en la otra acera. El cine académico, casi de cámara, del cine clásico español, tiene mucho encanto, y nada tiene que envidiar al francés.

11-“Subida al cielo”

(1951) Luis Buñuel



Buñuel recupera el pulso, la pulsión, pérdidas, a base de elipsis y contrapuntos. Virginidad-sensualidad, progreso-tradición, fantasía-realidad, libertad-matrimonio, desinterés-interés, nacimiento-muerte, cultura popular-educación burguesa, juventud-vejez, España-Méjico, improvisación-narración.

En definitiva, una película en la que la vida se enseñorea, se hace con las riendas, no se deja enjaular, atrapar, en un guión. Una oda a la digresión, a la libertad, en la que por primera vez Buñuel abandona su misoginia habitual para erigir un monumento a las madres, también su fatalismo parahumanista, es su película más alegre, más vital, más ingenua, más populista, en el buen sentido, más democrática, más optimista, el personaje de Silvestre es para enmarcarlo. El placer vence al deber, la bondad a la maldad. Lo que no cambia es su sensualidad fetichista, que es más de muslamen que de pies, de pechera que de cuartos traseros, Buñuel no era un homosexual encubierto.

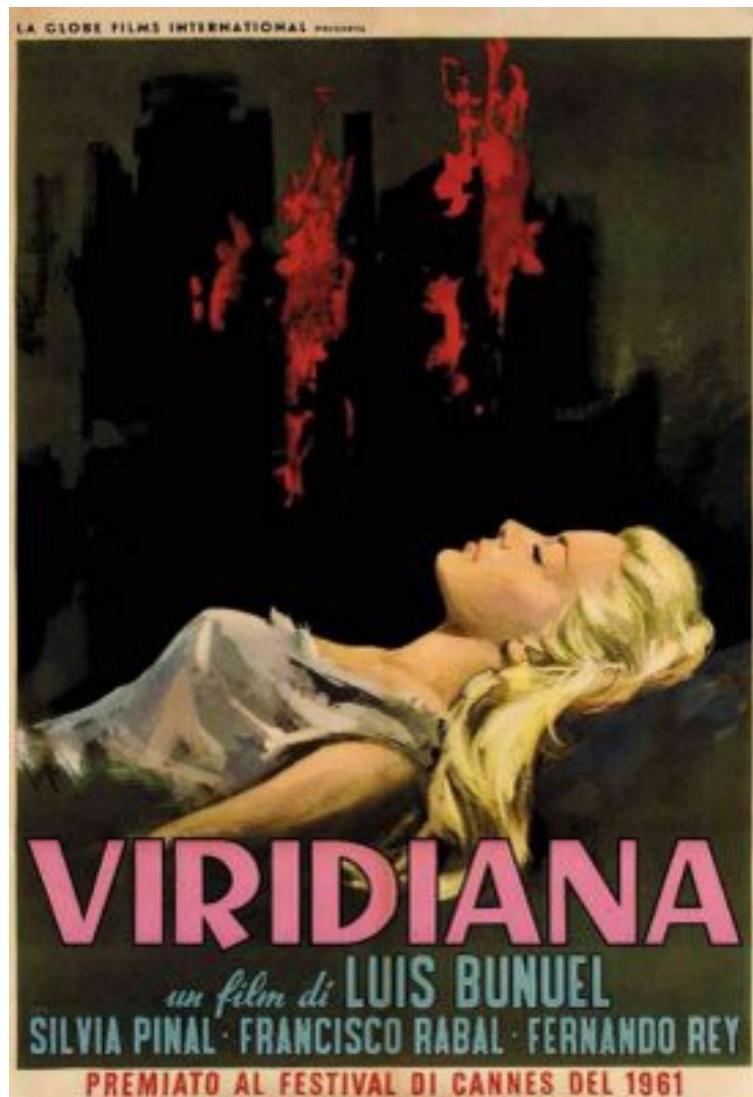
Gran parte de culpa de todas las virtudes de esta gran road-movie, la tiene el genial poeta exiliado Manuel Altolaguirre, encargado del guión y de producirla.

*Ya que no puedo ser libre
agrandaré mis prisiones.*

*Cambiaré los tristes muros
por alegres horizontes.
No pisaré ningún suelo
sino abismos de la noche.
Techos que a mí me cobijen
cielos serán los mejores.*

*Ya que no puedo ser libre
agrandaré mis prisiones.*

P.D: "Viridiana"
(1961) Luis Buñuel



La película más abiertamente española de Buñuel, por no decir la única. La que más abiertamente muestra su visión de la mujer, monja hasta el matrimonio, narcotizada la noche de bodas, y después, y a ser posible, muerta, literalmente, o muerta en vida, como su mujer, Jeanne Rucar. La que más abiertamente disecciona sus inquietudes sexuales, que van del fetichismo a la pedofilia, pasando por el incesto y la necrofilia. La que más abiertamente refleja su carácter religioso, su carácter moral. La que más abiertamente evidencia su desprecio por el ser humano, y su amor por los animales, comparable al que sentían Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, el otro bizco universal. La más abiertamente buñueliana, la que contiene todas las claves de su filmografía, la más brillante, el supuesto descuido formal de Buñuel es solo una forma muy española de cubrirse las espaldas, de adelantarse a las críticas. Como diría Eugenio Montale: ser español no es un mérito, es sólo un vicio de carácter, un peso que se carga con miedo.

© José Esteban Alenda / DISTRIBUCION presenta una exclusiva Gustavo Alatríste P.C.

"Viridiana"



Un Film de
**LUIS
BUÑUEL**
con

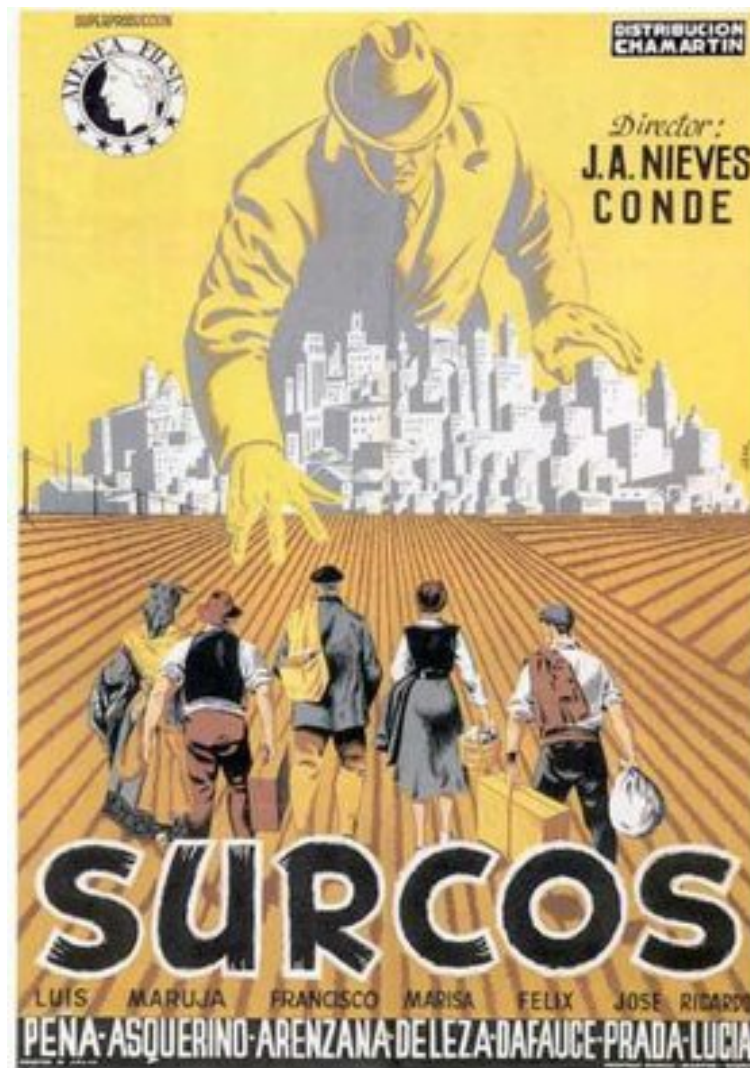
Silvia
PINAL

Francisco
RABAL

Fernando
REY

12-“Surcos”

(1951) José Antonio Nieves Conde



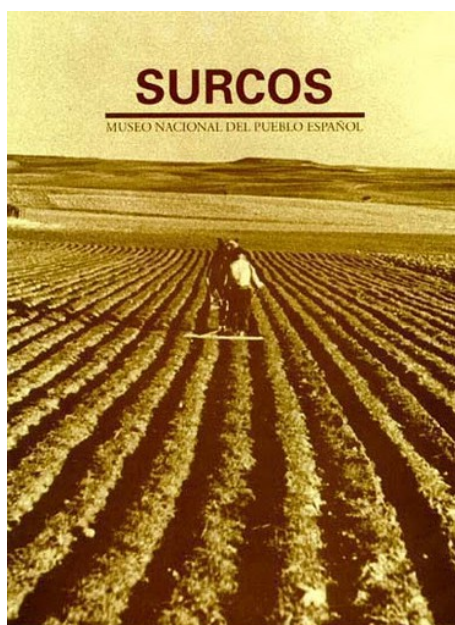
No hay mayor paleta que el paleta de ciudad, el paleta de pueblo que va a la ciudad al menos tiene un término de comparación, el paleta de ciudad ni eso, ni tan siquiera sabe que es un paleta porque vive rodeado de paletos.

Para realizar una película como "Surcos", se necesitaba un paleta de pueblo, un director que viera la ciudad desde fuera. Quién mejor que Nieves Conde, un castellano de Segovia residente en Madrid. Un madrileño no hubiera podido realizar "Surcos", le falta distancia.

Lo mismo sucede con las películas críticas al franquismo, que les falta distancia. La mayoría están realizadas por directores de izquierdas, con todas las comillas del mundo, dentro del cine ser de izquierdas es una pose más que rara vez tiene su plasmación en las películas. Como ya demostró Rafael Gil, es más efectiva la crítica desde dentro, más que nada porque se conoce de lo que se habla. Los toros desde la barrera se ven más pequeños, o demasiado grandes. Más dentro que Nieves Conde, que era falangista, imposible.

Sólo Nieves Conde podía hacer la película más crítica al franquismo en pleno franquismo, sabía como colarla. Una camisa azul no destaca rodeada de camisas azules, y si la vistes de cine negro, con mujer fatal incluida, menos todavía. Nieves Conde hace una película más neorrealista que las neorrealistas, con distancia irónica, riéndose del propio neorrealismo.

Volviendo a la distancia. Nieves Conde es el más claro ejemplo de falta de distancia propia, se creía falangista, hablaba como un falangista, y era más de izquierdas que Bardem y Berlanga juntos. Quien menos se conoce es uno mismo. Para conocer a un director hay que ver sus películas, lo que diga o deje de decir sobre ellas, son chorradas que solo interesan al propio director, y a los críticos, chaqueteros vocacionales.



A surcar se aprende navegando, o a la castellana, haciendo surcos en la tierra, con los cuernos.

P.D: “Los peces rojos”
(1955) José Antonio Nieves Conde



Película de pasiones enfermizas dignas del mejor Buñuel, con un guión de Carlos Blanco que es un reloj, y unas fotografía y puesta en escena dignas de las mejores películas de Siodmak. Un alegato en favor de la fantasía, de lo inverosímil, y en contra del realismo, del neorrealismo, como “Niebla” de Unamuno.

“-A mí como editor me interesan los relatos reales, son los que dan dinero. La gente no quiere fantasías. Ocurre igual que en el cine: neorrealismo. O sea, la vida misma.

-¿La vida misma, se refiere usted a exhibir lo podrido de las ciudades y de los hombres? Yo en esas películas solo he visto callejas, y ropa tendida, y niños llenos de mocos.

-Eso, eso, lo humano.

-Lo humano es la fantasía. Lo otro rascarse, comer, y moverse entre estiercol, lo hacen también los animales, las vacas por ejemplo.”

A cualquier españolito de a pie, o de sentado, le preguntas el nombre de un guionista del cine español y con total seguridad te responderá Rafael Azcona, no porque le admire, sino porque no conoce otro. Por supuesto este conocimiento no supone ningún demérito para Azcona, se lo ha ganado a pulso. Pero si un demérito para otros, como Ángel Fernández-Santos, Santugini, Borau, Julio Alejandro, Alcoriza, Armiñán o Carlos Blanco, que merecerían idéntico conocimiento, reconocimiento, sino más.

La figura del guionista no existe en el cine español, no es de extrañar que existan tan pocos, y tan malos. Nadie es anónimo, invisible, por vocación, a mayores, mal pagado. Al margen de que sea un simple mediador, un paso intermedio, por lo que siempre su importancia es relativa, hay mediadores y mediadores. Unos sirven para catalizar, y otros generan reacciones adversas, igual que los directores.

Que Carlos Blanco es un buen mediador, un buen catalizador, lo demuestra que tras dos de las mejores películas de cine negro que se han realizado en este país (y reitero lo de cine negro, durante el franquismo se hizo mucho cine policíaco, de exaltación de la labor de la policía, que no es cine negro, porque si al cine negro le quitas el negro, sólo te queda el blanco, o lo que es peor, el gris), "Los peces rojos" y "Los ojos dejan huella", figura su nombre. Obviamente influye que delante estuvieran dos directores más que solventes, Sáenz de Heredia, que gracias a "Raza" y a "Franco, ese hombre" jamás será reconocido, y Nieves Conde. Por mucho que se les tilde de artesanos, que lo eran en muchas ocasiones pero en otros muchos casos no, como mínimo tres por barba. En Heredia "El destino se disculpa", "Diez fusiles esperan", "Historias de la radio", "El grano de mostaza" y "Los ojos dejan huella", y van cinco. En Nieves Conde "Surcos", "Los peces rojos", "Todos somos necesarios" y "El inquilino", y van cuatro. A ver cuantos directores actuales pueden destacar como mínimo cuatro de sus películas, ninguno.

Si a mayores le sumamos el guión de la contenida "Locura de amor", cuando os pregunten el nombre de un guionista del cine español, sed originales, decid Carlos Blanco.



13-“Duende y misterio del flamenco”
(1952) Edgar Neville

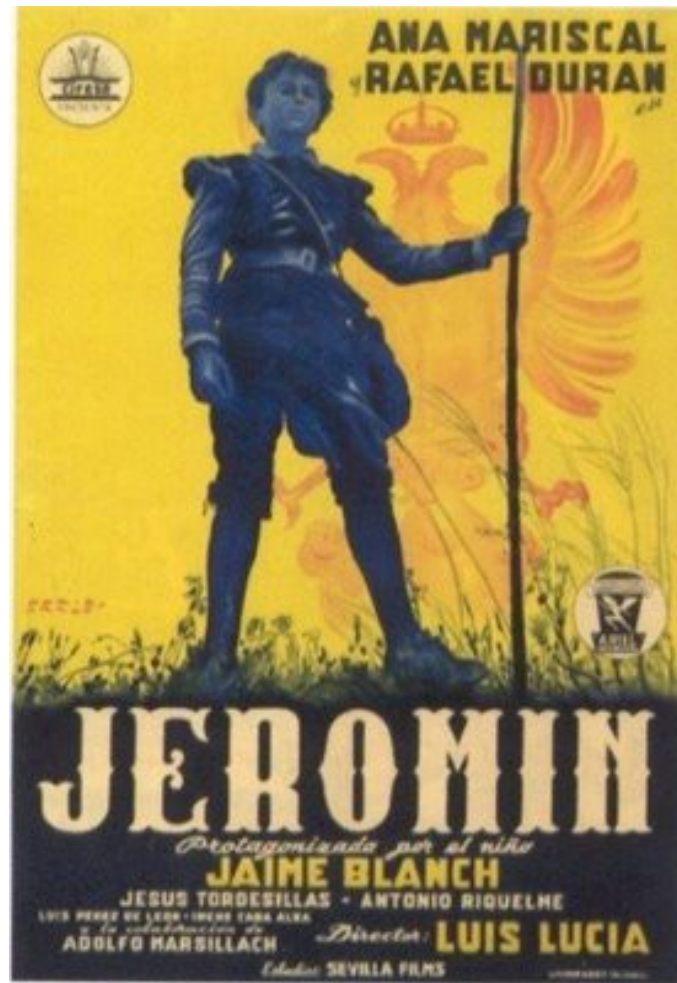


Sí, ya lo sé, no es una película al uso, ni un documental, es un catálogo de estilos flamencos, sin la menor cohesión, un corta pega atropellado, a ratos fascinante, a ratos cutrón, que respira honestidad por sus cuatro costados. Y que nadie trate de imitarlo, de emularlo, es insuperable, ese Flamenco, esa España, ya no existen. Hemos cambiado el hambre, por educación, y hemos perdido la genialidad, el instinto, por el camino. Ninguna mejora sale gratis, lo que gana el cuerpo, lo pierde el espíritu, en cien años, todos alemanes. Goya nace en el siglo XXI, y es ilustrador de la revista VOGUE. Comer caliente cinco veces al día, es la decadencia.



No es una aproximación acartonada, de interiores, de diseño, como la de Saura en “Flamenco”. La prueba está que todos los bailes de la película que están rodados en interiores, pierden gran parte de su fuerza, de su comunión con la tierra, con el paisaje. Neville tiene el buen gusto, la maestría, de no mostrar nunca, salvo una excepción, nadie es perfecto, el contraplano del cuadro de guitarristas, lo que va destinado al ojo, no debe ir destinado al oído, Bresson dixit. Neville era un apasionado del Flamenco, y en lugar de hacer que el Flamenco venga a él, es él quien va al Flamenco, el que lo saca a la calle, de donde nunca debiera haber salido. La bailaora que interpreta los bailes “Soleares”, “Serrana” y “Alegrías”, es fascinante, derrocha una sensualidad casi animal, es la bailarina más bella, arrogante, que he visto nunca, un junco. A quien no le guste el baile flamenco, va a salir taconeando, zapateando. Eso sí, sin mariconadas, bailando en hombre, como diría el singular Vicente Escudero, me temo que Antonio no diría lo mismo.

14-“Jeromín” (1953) Luís Lucía



La precuela de Don Quijote de la Mancha. Nuestra "Guerra de los botones". Nuestra "Capitanes intrépidos". Nuestro Tom Sawyer, con la prosodia de un cura de pueblo. El Lazarillo de Tormes asienta la cabeza. La historia del hijo bastardo más famoso, Juan de Austria.

Acojonante como Luis Lucía avanza la historia a base de flash-forwards, de saltos adelante, un recurso que incluso hoy en día resulta moderno. Mientras los narradores relatan sus propósitos de futuro, las imágenes las recogen en presente. Hasta el cine histórico español depara sorpresas, cine histórico propio, no como el americano, que habla de oídas. Privilegios de tener más de quinientos años de historia, y haber sido un imperio donde no se ponía nunca el sol, excepto los días de lluvia.

15-“¿Crimen imposible?”

(1954) César Fernández Ardavín



La buena suerte a veces puede resultar mala. El hecho de que César Fernández Ardavín, sobrino del también director Eusebio Fernández Ardavín, lograra ganar en 1960 el Oso de Oro en el Festival de Berlín gracias a “El Lazarillo de Tormes”, una hazaña que se da pocas veces en el cine español, a pesar de que dista mucho de ser una gran película, ha eclipsado el resto, un resto muy superior, la neorrealista “Cerca de las estrellas” (1962) entusiasmaba a Truffaut. El cine policiaco español, lo de cine negro la mayoría de veces le viene grande, tuvo muy buenas intenciones, pero salvo casos aislados como “Culpables”, “Secuestro en la ciudad”, “Los culpables” o “Los peces rojos”, con la que tiene mucho que ver, también es meta-literaria, todas inferiores a ésta, las ambiciones estaban muy por encima de los resultados. Pretender hacer películas serie-a con el presupuesto de las serie-b es realmente complicado, y más en plena dictadura, ya que lo que da grandeza a muchas películas del cine negro americano es su ambigüedad moral, su solapada crítica social.



César Fernández Ardavín es consciente tanto de las limitaciones presupuestarias como de libertad de expresión y aborda el género desde la modestia, sobriedad, de una película negra que casi se podría denominar de cámara, de interiores. Sacando el máximo partido a la fotografía, a las sombras, a la luz de las linternas, y a las interpretaciones, algún día habrá que reconocer a Félix Fernández como el gran actor que era, dotándola de espesor gracias a la ruptura de la linealidad, al magistral uso de los flash-backs, que no hacen otra cosa que poner en imagen los interrogatorios, y que en el cine español suelen ser resueltos a base de largos monólogos, parrafadas, procedimiento más barato, más cómodo, más pobre, cinematográficamente hablando, véase el remake encubierto de Borau, “Crimen de doble filo” (1965). Llama la atención la absoluta falta de énfasis en la dirección de Ardavín, la contención con que desarrolla la narración, sin innecesarias demoras ni artificiales suspenses, ni la invasiva, masiva, utilización de la música para subrayar las acciones, las emociones, para dotarlas de un dramatismo que no tienen, salvo para el apoteósico final y para la soñadora, cenicienta, vecina, y aún así no siempre es incidental. Idéntica austeridad se da en las interpretaciones, en las que apenas aparece el histrionismo, la sobreactuación, todo lo contrario, casi todo el reparto tira de miradas, de gestos.



César Fernández Ardavín logra que la película vaya avanzando con gran fluidez, sin tropezones, y siempre con una gran sensación de autenticidad, con pequeños detalles costumbristas, ese inspector que no hace otra cosa que jugar al yo-yo, liarse cigarrillos de picadura y comer, latas de foie-gras, bocatas de jamón serrano, como si no hubiera un mañana, que enriquecen la trama, que la acastizan, a la manera de las películas negras de Pietro Germi, no es una vulgar imitación, traslación, idealización, del cine negro americano, a lo cine francés. La utilización de espejos para simbolizar doblez, desdoblamiento, las escenas románticas, la del museo, la del tendedero en la azotea, están resueltas con una gran belleza plástica, y con una no disimulada sensualidad, esas sábanas mecidas por el viento marcando la rotunda silueta de la vecinita, los censores seguramente la dejaron pasar porque la sangre no les llegaba a la cabeza cuando la vieron. Eso o que Ardavín con un descomunal, provocador, sarcasmo, reconduce al final la escena haciendo que el atribulado vecino, a mayores drogadicto, que estruja la sábana con furor onanista, pronuncie la siguiente frase: *“Sí, tienes razón, aquí se está demasiado cerca de Dios”*. A ver que censor se atreve a fusilar una frase en la que se menciona a Dios, en vano. La escena tiene la grandeza, la belleza, de la de Sofía Loren tendiendo la ropa en la genial “Una jornada particular” de Scola. De ese calentón el pobre protagonista (¿inspirado en el hedonista, frívolo, escritor-periodista César González-Ruano, nuestro particular Scott Fitzgerald?) no se recupera en toda la película, conduciéndole a la tragedia. Por que “¿Crimen imposible?” es eso, una película negra cuyo centro, espina dorsal, es un calentón, sexual, en plena dictadura, y autorizada para menores.



Ese pecho bravío que sube y baja en pronunciado escorzo

No recuerdo ninguna película española de los años 50 y 60 en la que la protagonista sea tan sutilmente sensual, con el morbo añadido que lo hace desde la inocencia, la candidez, no hablamos de una mujer fatal, sino de la sensible sobrina del portero, que como quien no quiere la cosa, tiende la ropa en bata, blanca, y lleva ajustados jerseys de immaculado cuello cisne que casualmente dejan insinuar, marcar, los pezones, es lo que tiene el color blanco, que es demasiado puro, transparente, angelical. Resumiendo, una película blanca, platónica, sobre la frustración sexual, sobre los celos, sobre policías calzonazos con cornamenta, sobre la imposible conjunción entre los sueños, la belleza ideal, y la gris realidad, rutina, más negra de lo que parece, a la altura de las mejores de Preminger, de Lewin. Si no es la mejor película española, la más morbosa, inmoral, hay hasta insinuación de suicidio, de los años 50, una gran década del cine español, por mucho que nos la hayan querido ocultar, soslayar, le falta realmente muy poco. El cine español es muy grande, demasiado grande para los críticos españoles, que nunca han sabido estar a su altura.



“La realidad es demasiado vulgar.”

16-“La gran mentira”

(1956) Rafael Gil



La mejor película española sobre los entresijos del cine, sobre su condición de espejismo, la más cínica, la que tiene más mala ostia. Un ajuste de cuentas con la industria del cine español del franquismo, realizada por uno de sus principales beneficiados, Rafael Gil, el mejor director del cine clásico español, lo que le otorga un doble valor. Es fácil hacer una película de este tipo desde el fracaso, desde el resentimiento, desde el rencor, más difícil desde el éxito, riéndose de la mano que le da de comer, y de sí mismo, de su carrera. Douglas Sirk con retranca gallega, manierismo puro y duro. Un híbrido perfecto entre "Bellísima" de Visconti, "La reina de Nueva York" de Wellman, y "La dama sin camelias" de Antonioni, "El galán sin camelias".

El sarcasmo de la película se puede resumir con el acojonante lema de la productora que sale en ella:

"Sé como el sándalo, que perfuma el hacha del leñador que lo hiere."

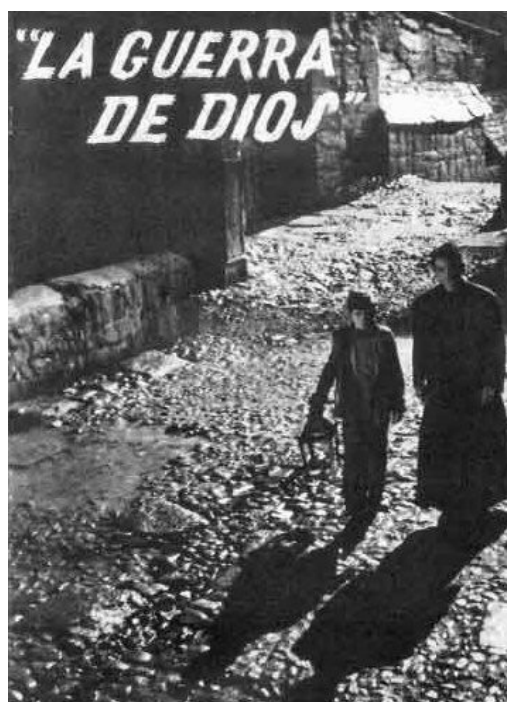
Rafael Gil es de los pocos directores a los que España le venía chica, de los pocos que tuvieron la suficiente ambición cinematográfica, como Mur Oti, para traspasar fronteras. Rafael Gil hubiera podido dirigir perfectamente en el cine americano de la época, con gran éxito.

P.D-1: “La guerra de Dios”
(1953) Rafael Gil



¡Qué verde era mi cura rural!

Comunismo en pleno franquismo.



P.D-2: “Vida en sombras” (1949)

Llorenç Llobet-Gràcia



O un hijo del cinematógrafo, el primer hijo del cinematógrafo. Porque aunque nos parezca que el cine lleva toda la vida, desde luego toda la nuestra, apenas tiene 100 añitos, que en términos artísticos equivale a la torre de una Catedral Gótica y poco más. Asistir de primera mano a su nacimiento tuvo que ser un acontecimiento asombroso, que te marca de por vida, esa fascinación transmiten muchos textos de la crítica de cine María Luz Morales, otra testigo de excepción de los albores del cine, alguien que va descubriendo el lenguaje mientras se va haciendo, sobre la marcha, sin reglas ni normas preestablecidas. Según Mercè, hija de Ramon Biadiu, el montador de la película, y pionero del cine amateur en España, el personaje principal podría estar perfectamente inspirado en él, aunque siendo justos, es lo suficientemente universal para servir como botón de muestra de todos aquellos cine heridos, personas que mamaron el cine desde su infancia, y para los que el cine es el cordón umbilical que les vincula a la vida. Pasión como espectadores, y como ejecutantes, que no es lo mismo, por mucho que algunos iluminados hablen de filmar con el proyector, equiparando la función del programador, del crítico, a la del director. Sin imágenes ajenas ya me dirán que coños iban a programar, criticar.

“Vida en sombras” podría considerarse una especie de resumen, o historia oficiosa, del cine en España, desde las barracas de Feria, incluso antes, la fotografía, los juguetes de ilusión óptica, al cine en casa, desde la dimensión social del cine a su dimensión más autista, individualista, un gigantesco paso que va de la ingenuidad al cinismo. Y es precisamente ese exceso de ingenuidad, de engolamiento, la que me ha alejado durante muchos años de poder disfrutar plenamente de “Vida en sombras”, una película que no se puede valorar desde el cinismo, desde el exceso de análisis, de distancia. O entras cuando el empleado de la barraca de los Franceses te invita a entrar mirando directamente a cámara, mirándote, o mejor quedarse fuera comiendo pipas, que siempre es la mejor opción, la más nutritiva, la más emocionante, la más visual, vital.



Esta vez he preferido entrar, hacía demasiado calor en la calle, hasta las cachas, ese Castilla Films del principio bien vale el esfuerzo. Ponerse en el lugar de los inocentes espectadores del cine mudo, o de los castrados, involuntariamente, españolitos de los años 40, en pleno siglo XXI resulta hartó complicado. Si ya me resultaba, resulta, difícil ponerme en el lugar del protagonista de “Los 400 golpes”, identificarme con el cándido, ñoño, cinéfilo de la película, el estirado Carlitos, inmune a los pitones de Clara (Isabel de Pomés), es toda una hazaña, bélica. Mi aproximación al cine nunca ha sido deudora de la infancia, de la “magia”, de la nostalgia pueril a lo Garci, para mí el cine siempre ha sido un placer adulto, más placentero cuanto más consciente, y como buen ateo, la religión de las Salas de Cine me resbala, las mejores experiencias cinematográficas de mi vida las he tenido delante de una pantalla de ordenador, y a solas. Por suerte, el paso de espectador a director amateur en la película se produce en apenas dos elipsis temporales, lo mismo que el paso de la Monarquía a la República con el simple gesto de cambiar un crucifijo, uno de los planos más geniales de la película, sin olvidar el pajarito de la suerte y el milagro de la foto, evidente anticipación, inspiración, de la gran “El extraño caso de Angélica” de Oliveira, y no solo por la sonriente foto.

Esa continua imbricación entre la vida de los protagonistas y el cine, entre la Historia, historia, y la Historia, historia, del cine, es el punto fuerte de la película, un el cine es más grande que la vida, que el amor, que le hubiera encantado al ermitaño Truffaut, otro hijo, más bien nieto, del cinematógrafo. Un encantamiento que, como bisnieto del cine, con la retina pelá, sólo puede ser parcial, a Dios gracias, la cinefilia devota, genuflexa, de pantalones cortos, de calva de curilla, huele a naftalina, a cera de cirio, a vaselina. Resumiendo, que “Vida en sombras” es “Arrebato” con condón, sin alcohol, metacine de mesa camilla.

17-“Los ladrones somos gente honrada”

(1956) Pedro Luis Ramírez



La película más castiza, más gata, más bocas. Garisa, Pepe Isbert y José Luis Ozores, tres pedazos de pan, jugando a ser malotes. Una partida de Cluedo a lo Agatha Christie, en plan sainete, con verdaderos puntazos dignos de Blake Edwards.

18-“El hombre que viajaba despacito”

(1957) Joaquín Luis Romero Marchent



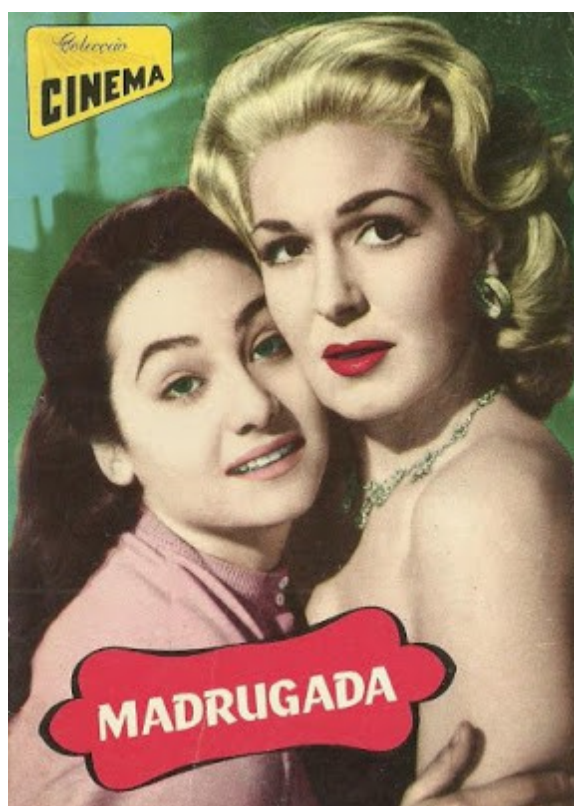
El título promete, la película no. Su preocupante falta de ritmo, arritmia, sólo puede ser justificada como una forzada metáfora del título, como un experimento de roadmovie lenta, más bien falta de pericia, de garra, del director Romero Marchent, especialista en películas del Oeste serie-b. Algunos califican “Antes llega la muerte” como el mejor western realizado en España (existiendo “Carne de horca” de Vajda y “Orgullo” de Mur Oti es una afirmación imposible), lo que en sí mismo no significa nada, el mejor western español puede equivaler al peor western americano. El motivo de reivindicarla tiene nombre, Gila. Gila haciendo de Gila, de pobre hombre con suerte, tirando a mala. Una epopeya del cobarde, trufada de puntazos, de gags antológicos, con cierta hilazón, y con la habitual blancura fúnebre de Gila, un amargado con gracia, como Eugenio.

19-“Madrugada”

(1957) Antonio Román



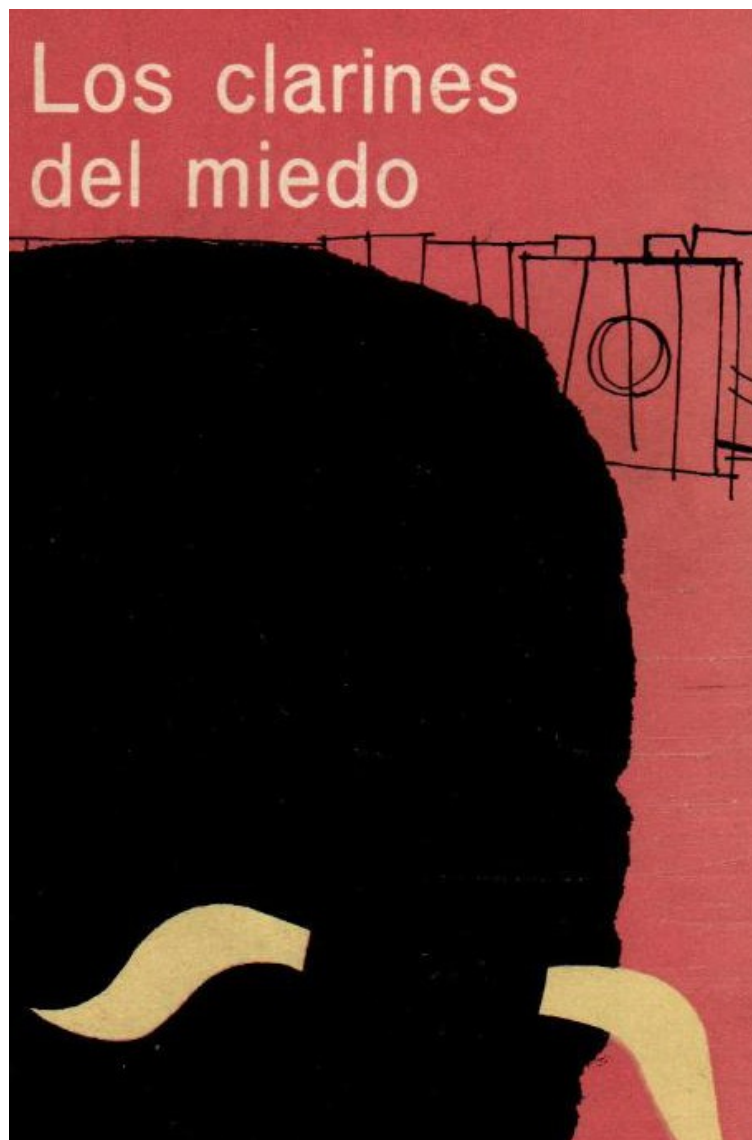
Escenario único. Tentación irresistible de cualquier crítico español, ya sea amateur o profesional, calificarla de teatral. Tentación irresistible que se ve legitimada por su origen en una obra de teatro, como si cine y teatro fueran lenguajes idénticos, comparables. Películas como “El ángel exterminador”, también de escenario único, demuestran que lo único que convierte una película en teatral es la falta de pericia, de inteligencia, de talento, del director, lo que no es “Madrugada”, lo que sí es la mediocre “Extraterrestre” de Vigalondo. El juego de la verdad, a lo diez negritos, Agatha Christie, ha dado al cine español varios momentos de gloria, la ya citada “El ángel exterminador”, “¿Crimen imposible?”, “Culpables”, “Cena de matrimonios”, con la diferencia de que aquí no hay que buscar al asesino, sino al miserable, hablamos de dinero, el motor del mundo, luego puede ser cualquiera, desde la inocente sobrinita, a los mezquinos viejetes. Rompiendo con los clichés de la mujer fatal del cine clásico, nos encontramos con una mujer de bandera que lo único que quiere demostrar es la pureza de sus sentimientos, la ilegitimidad de las sospechas de adulterio. Sin ese toque de moralismo, la película, la obra de teatro, difícilmente hubiera pasado el férreo control de la censura, de la cesura, a pesar de que en segundo plano lo que realmente se critica no es la ambición desmedida, sino la propia institución de la familia, sujeta a demasiados intereses, envidias, agravios, como para ser considerada un remanso de confianza, de honradez, de amor altruista.



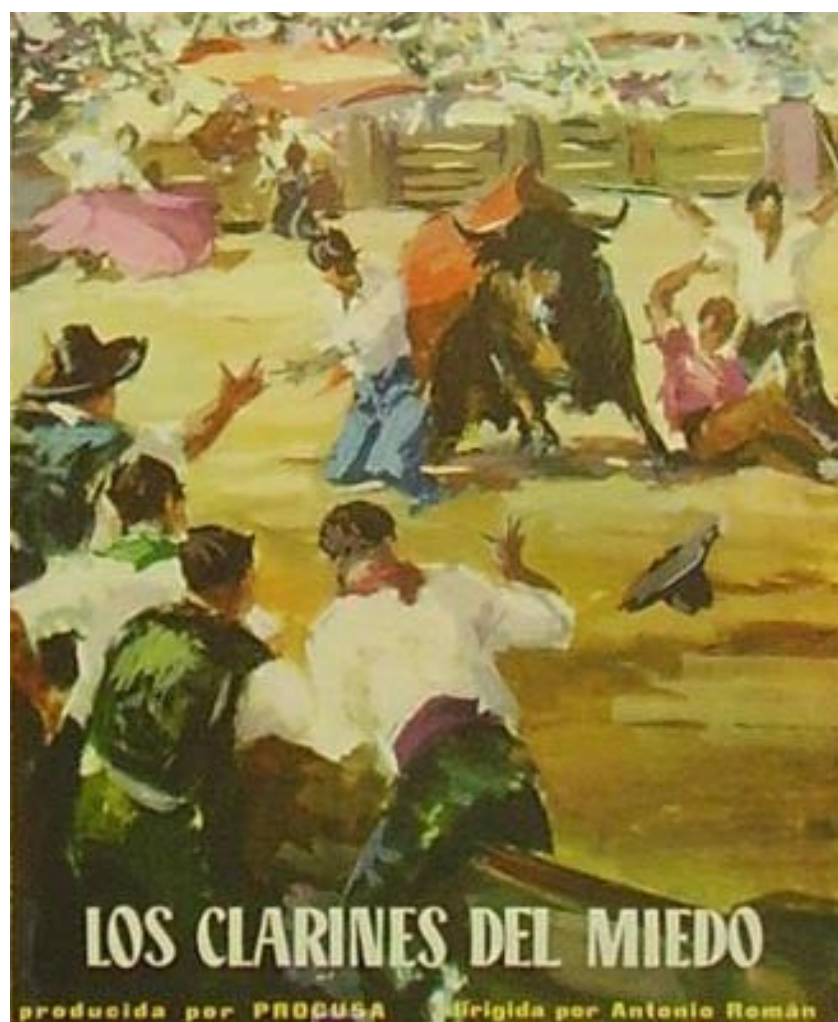
Hasta cuando Buero-Vallejo, el dramaturgo con más renombre de la posguerra española (“Historia de una escalera”), parece que adopta la plantilla del teatro policiaco, del teatro escapista burgués, cuela su mensaje existencialista, pesimista, desmitificador, por mucho que como contrapunto existan dos personajes puros, inocentes, que por exceso generan dudas, no hay nada más ambigüo, desestabilizador, que la bondad. A pesar de que todo el peso de la acción lo lleva el diálogo, la película no tiene nada de teatral, ni de arrítmica, el trabajo con la cámara, con el montaje, maravillosa la secuencia de las llamadas del principio, es virtuoso, huye en todo momento del plano secuencia general, recorriendo todo el espacio a base de intercambios de miradas, de silencios, y de movimientos coreografiados de los personajes, que están continuamente entrando y saliendo para darle a la película mucho más dinamismo, profundidad espacial, por no hablar de la omnipresente presencia del reloj, como buena película de suspense. Baste compararla con el rígido, plano, acartonado, Estudio 1 de 1970, que si se ve a ciegas podría pasar por una realización mucho más antigua que la innovadora, arriesgada, ambiciosa, del gallego Antonio Román, un director al que apenas se le ha hecho justicia a pesar de que cuenta con otras dos películas muy notables, “Los clarines del miedo” e “Intriga”.

20-“Los clarines del miedo”

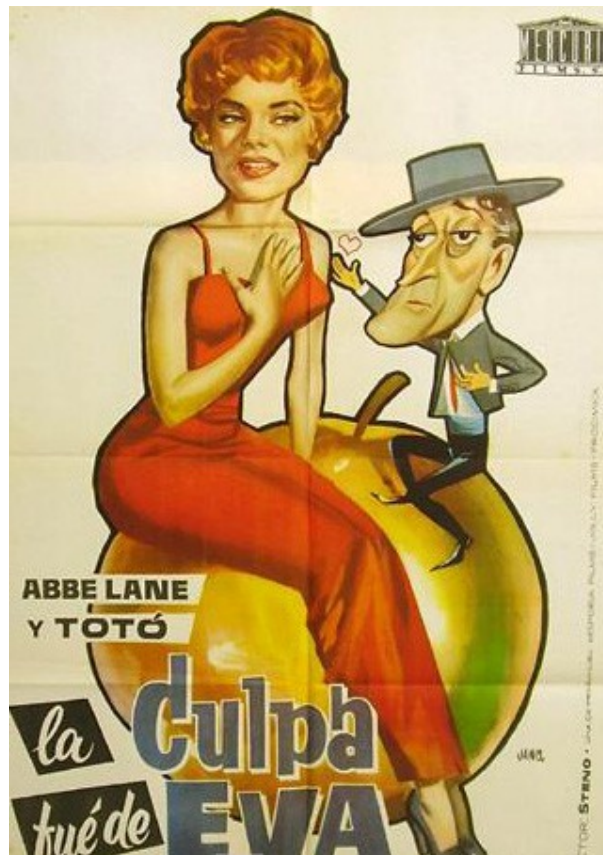
(1958) Antonio Román



Una gran película sobre la trastienda, las letrinas, de los Toros, el 90% de la Fiesta, sobre la España Negra, los pueblos. Quien idealice la vida rural, sus gentes, es porque solo ha estado de vacaciones, y que mejor manera de fundir las dos cosas, que una novillada en las fiestas mayores de un pueblo, donde los cazurros pueden dar rienda suelta a sus inquietudes, es un decir. Una película crepuscular sobre el fracaso, sobre el miedo, sobre las ilusiones que se estampanan contra el suelo a fuerza de realidad, de desengaños, de ostiones, a mano vuelta. El reverso tenebroso, a pie de tierra, de “Yo he visto la muerte”, la versión en colores de “Mi tío Jacinto” de Vajda, un anticipo de “Juncal”. Con Francisco Rabal bordando el papel de descreído, de fracasado consciente, el que ya ha asumido su derrota, y lo que es peor, el que ha dejado de creer en la existencia de victorias, lo que viene siendo un amargao, un renegao, un español. Sólo por la secuencia de la siesta, un peazo de natural, Antonio Román merece la vuelta al ruedo.



21-“Totò, Eva e il pennello proibito” (La culpa fue de Eva) (1959) Steno



España con Italia sufre, ha sufrido siempre, el Síndrome de Estocolmo. ¿Os imagináis que los Hispanoamericanos en lugar de hacernos responsables, culpables, de su miseria, actual, por los desmanes de los Conquistadores, nos admiraran ciegamente? Pues eso es exactamente la relación existente entre Italia y España, los Romanos nos invadieron, saquearon nuestras riquezas, no dejaron ni un gramo de plata, y aún así les tributamos una admiración sincera. Nos dieron una lengua, unas leyes, una cultura, y quieras que no, eso se agradece, bueno no siempre, ahí tenemos el caso de los Árabes, a los que no les reconocemos ni la paella. El caso es que la visión que tienen, más bien tenían, los italianos de los españoles no es ni mucho menos tan positiva. La fama de holgazanes, de chapuzas, de brutos, de incultos, de celosos, de orgullosos, es el tópico que recorre todas las películas italianas en las que existe un personaje español, por ejemplo el ciclista de “Frenesia dell’State”, o los pelotaris de “La vita agra”. Y como todo tópico, tiene su gran parte de verdad, desde luego que los españoles ni intentándolo desde la niñez, llegarán nunca a tener la elegancia, la clase, que tienen los italianos, ni su refinamiento en cuestiones culturales, gastronómicas. A las españolas les ponen los italianos, y a los españoles nos pone Italia, Claudia Cardinale. “La culpa fue de Eva” es una prueba irrefutable de este cariño incondicional hacia los italianos. Totò viene a España a reírse de nosotros, de nuestras tradiciones, cultura, y lejos de enfadarnos, de exigir cumplida venganza, nos lo pasamos pipa, confirmando otro de los tópicos más extendidos, que el verdadero deporte nacional de los españoles, es criticar a España.



¿Quién será la bella modelo para la Gioconda?

Totò, pintor copista, especialista en copiar “La Gioconda” de Leonardo da Vinci, es llamado a España para falsificar “La maja desnuda” de Goya, sutil manera de decir que los españoles estamos más salidos. De viaje a Madrid, Totò nos regala un recital de malentendidos entre el italiano y el español, con palabras de cortejo de por medio, corazón – che ora son? (¿qué hora es?), gag originario de otra película de la saga Totò ambientada en España, “Fifa e arena” (1948). Al respecto recomiendo leerse el artículo-ensayo “Totò en España. Los problemas de traducción del genio napolitano”. Por supuesto nada más llegar, Totò, Don Quijote, y su fiel escudero, modelo, Sancho, se disfrazan de toreros para pasar desapercibidos entre los españoles, que como todo el mundo sabe, nos dividimos solo en tres categorías, toreros, Don Juanes y cantaores, bailaores, de flamenco. Arquetipos milenarios que Totò encarnará con soltura, con prestancia, desde el prisma distorsionado, exagerado, del humor, de la farsa.



La bellissima modelo para la Gioconda



Inolvidable la escena en la que Totò, vestido de Cordobés de toda la vida, se arranca a bailar, marcándose un flamenco dubstep, robótico, abstracto, digno del peculiar Vicente Escudero. Tampoco puede faltar el típico duelo lorquiano por celos, con unas gigantescas navajas albaceteñas, entre Totò y un castizo torero, que habla un perfecto italiano, como todos los Guardias Civiles que aparecen en la película, es de sobra conocida la facilidad para los idiomas de estos dos colectivos. Pero Totò no se conforma con descojonarse de los españoles de a pie, también ridiculiza el mito de Goya, pintando varias versiones de su conocida Maja, con camisión, con liguero, con bikini y gafas de sol, y con bañador de rayas. Y profiriendo una de las mayores apologías de la falsificación, del plagio, del posmodernismo, que se han hecho nunca: *“Que me venga Goya a copiar una Maja como la he copiado yo. Todos somos capaces de hacer, copiar es lo difícil”*. Copia extensible a la propia película, que no deja de ser una parodia de “La maja desnuda” (1948) de Henry Koster, y a la vez un remake parcial de “Fifa e arena” (1948) de Mario Mattoli, y con guión de Steno, el director de ésta. Vamos que una auténtica muñeca rusa de la creación, de la recreación.



Totò con su característico gesto, tan imitado por Millán Salcedo y el Gran Wyoming, los dos grandes imitadores de Totò en España



De postre tenemos a Louis de Funès, como no Federico, explicando el cuadro “Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808” de Goya, flamenco a la italiana en una ventatablao llamada “Dos castañuelas”, con dos bailarinas de Cabaret dando más vueltas que un molinillo, hasta enseñar las bragas, secundadas por un cantaor cantando “Granada” en plan ópera, y para rematar la faena, la sensual Abbe Lane, con su inquietante canalillo en el que poder ahogarse, que sigue siendo tan jincable como en los años 50, su belleza es atemporal, no como las “sílfides” de Rubens, que ni con grúa, haciendo de modelo para la Maja con camisón, y amagando unas sevillanas, que más bien parecen el baile del pañuelo de Leonardo Dantés.





¿Alguien da más? Quien disfrute con las maravillosas españoladas perpetradas por directores extranjeros, del tipo “En busca del amor” de Negulesco, “Las 10:30 de una noche de verano” de Dassin o “Los límites del control” de Jarmusch, se lo va a pasar con “La culpa fue de Eva” mejor que Berlusconi visitando una fábrica de Viagra. La comedia a la italiana, también funciona transplantada a España, al revés está por ver.

P.D-1: No cometáis el sacrilegio de verla doblada, los múltiples juegos de palabras entre italiano y español se pierden por completo.



P.D-2: Como ya he indicado, no es la primera incursión del legendario, al menos en Italia, Totò en España, existe el precedente de “Fifa e arena”, mucho mejor que ésta, más sutil, más graciosa, pero que al no estar rodada en España no puedo incluirla en la lista. Supuestamente transcurre en Sevilla, Siviglia, pero en realidad está rodada en estudio, salvo algunas imágenes de archivo de la Feria de Abril y de la Maestranza. Maravillosa la parodia de Corrida de Toros, impagable Totò haciendo de torero. También relacionada con España, “Totò e Marcellino” (1958), “Totò y Pablito”, con el ínclito Pablito Calvo, el entrañable “Marcelino, pan y vino”, a punto de dar el “estirón”.





TOTÒ, un gran desconocido (en España)



El inconmensurable TOTÒ, la friolera de 97 películas, no en todas protagonista absoluto, es un perfecto desconocido en España (de hecho nuestra generación asocia el nombre de Totò a la película belga "Totò, el héroe", y al estomagante niño de la insoportable "Cinema Paradiso"), al menos para mi generación, la de los 70, criada a los pechos de televisión española, cadena única. Lo que no se emitía por tve no existía, y hasta lo que alcanza mi memoria no recuerdo haber visto ninguna película de TOTÒ emitida por televisión en un horario razonable, o de máxima audiencia. Investigando un poco por encima, unas pocas fueron emitidas de manera aislada, sin ánimo de ser exhaustivo "Guardias y ladrones" y "Totó, Pepino y los forajidos" en 1982, "Totó, Pepino y la dulce vida" en 1985, y "La culpa fue de Eva" y "Totó y Pablito" en 1990, y no me consta que se le haya dedicado un ciclo nunca. Solo tres de sus películas fueron subtituladas y 29 dobladas para su estreno en salas de cine, algunas solo estrenadas en hispanoamérica, por supuesto convenientemente mutiladas, censuradas, menos de un tercio de su producción. Y muchas me parecen, porque doblar a TOTÒ es un crimen, a pesar de ser un actor que cuenta con una vis cómica y una expresión corporal increíbles, irrepetibles, por mucho que Peter Sellers le fusilara el más mínimo gesto, su punto fuerte es el lenguaje, los juegos de palabras, la mezcolanza de idiomas, de dialectos, hasta el latín, la invención de palabras, giros, etc. Doblarle es perder su esencia, reducirle a un rostro gracioso, a un cómico cualquiera, a un histrión, que lo era, y mucho, a Dios gracias. TOTÒ no era solo un humorista mudo como Chaplin, Keaton o Lloyd, era, es, un gran cómico sonoro, el gran cómico sonoro, verborreico, casi intraducible (en Francia no funcionó), con más registros que un aeropuerto americano.



La primera en ser subtitulada lógicamente fue "Fifa e arena", 1948 (el primer Totò es de 1937, y en España la versión original y con subtítulos estuvo prohibida de 1941 a 1946, luego que no hablamos idiomas, de esos barro los lodos), la primera de tema español, traducida como "Totó el matador", somos así de paletos. Las otras películas de temática española, o contacto español, del Ciclo Totò son "La culpa fue de Eva", de la que ya he escrito en la "Antología del cine español", "Totó y Marcelino", con Pablito Calvo, aún así un fracaso en taquilla, y "Totó de Arabia", dirigida por un director español, Antonio de la Loma. No fueron muchas las que tuvieron un éxito arrollador, pero varias superaron los 100.000 espectadores, en concreto "Las brujas" 100.201, "Arreglo de cuentas en San Genaro" 150.023, "Llegan los bribones" 175.423, "El día más corto" 195.752, "La letra" 238.848, "Totó de Arabia" 254.199 y "Peligro mujeres al volante" 280.236, e incluso una, no he podido averiguar el título, llegó a los 700.000, una cifra más que respetable para la época, y para cualquier época. Lo extraño es que este moderado éxito no tuvo un posterior trasvase televisivo por lo que la figura de TOTÒ no terminó de cuajar del todo en el imaginario colectivo del cinéfilo español, como sí lo han hecho Chaplin o Keaton, gracias a los numerosos pases televisivos, al menos en los 70 y 80, me temo que en la actualidad sería una quimera. Una verdadera lástima porque el humor de TOTÒ es profundamente español, su histrionismo, cabestrismo, es el nuestro, su mala ostia también. Curiosamente, otro histrión de libro como Louis de Funès, bastante inferior, corrió mejor suerte, tampoco mucha más.

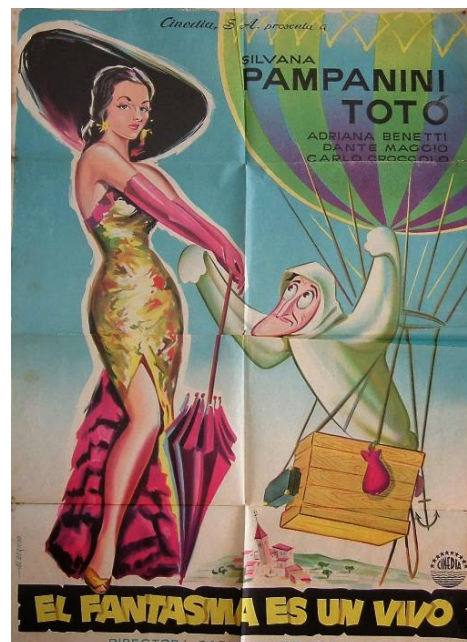
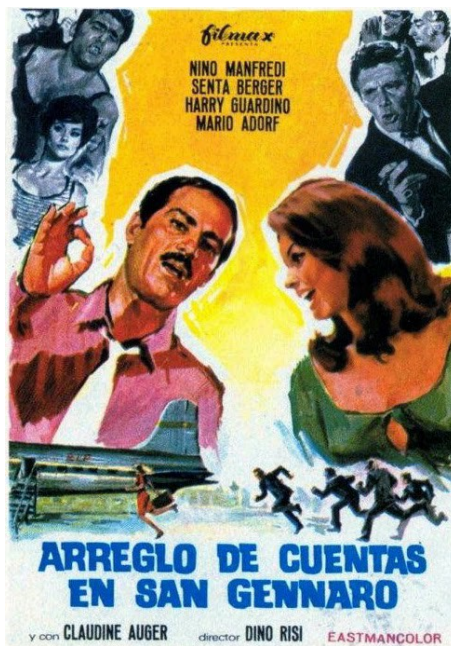


¿Entonces como llegué a TOTÒ? Pues por casualidad, como casi todo en esta vida, investigando para realizar mi lista de 100 películas italianas favoritas, la lista que más satisfacciones personales, cinéfilas, me ha dado, di con "Guardias y Ladrones" y tiré del hilo, por supuesto ya conocía a TOTÒ de "Rufufú" y "Pajaritos y Pajarracos" pero no las asociaba a su nombre sino a Monicelli y a Pasolini. El caso es que decidí aprender italiano por razones meta-cinematográficas, y más o menos lo conseguí, como buen español comprendo a la perfección y me cuesta más escribirlo, gracias a las películas del napolitano TOTÒ y a la serie siciliana "El Comisario Montalbano", la mejor serie italiana de todos los tiempos, al menos algunos capítulos, aunque se podrían catalogar directamente de películas. Quien no haya soñado nunca con vivir en la casa de Montalbano sono (el nombre es homenaje al escritor español Manuel Vázquez Montalbán), es un triste. Sólo así empecé a ser consciente de la dimensión real de TOTÒ, un verdadero mito, un TÓTEM de la cultura italiana, y de la terrible laguna que tenemos los cinéfilos españoles. Porque al margen de que muchas tengan una calidad cinematográfica ínfima, la gran mayoría son divertidísimas, llenas de ingenio, y si fueran más accesibles con toda seguridad adquirirían el nivel de culto cinéfilo que tienen las películas de los Hermanos Marx, bastante menos transgresoras, surrealistas. Otro día recomendaré películas concretas, más de una, más de dos, más de tres, al margen de "Guardias y Ladrones" y "Rufufú".

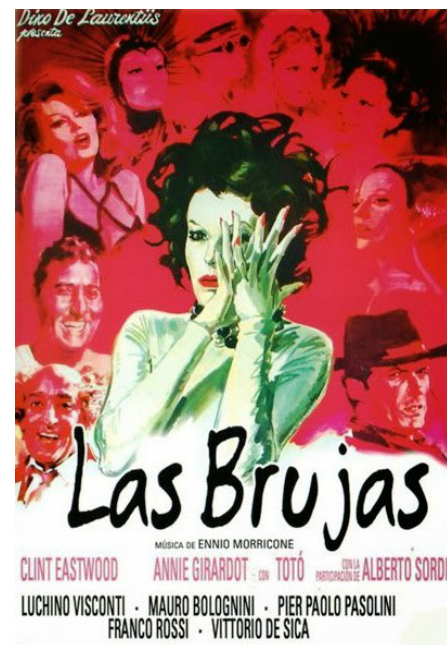
PELÍCULAS SUBTITULADAS AL ESPAÑOL



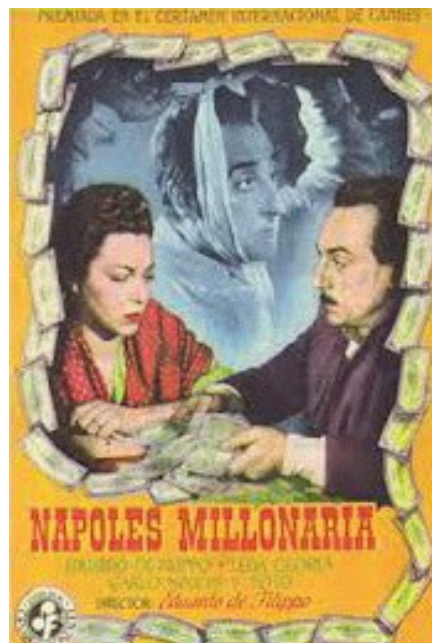
PELÍCULAS DOBLADAS AL ESPAÑOL















22-“Un domingo” (1960) Luis Cortés



Con decir que recuerda a los cortos en 8 mm. de Franco Piavoli lo digo todo, es más que suficiente acicate para verla. Inocencia de la buena, tanto en contenido como en forma. Tan sencilla como una barra de pan de pueblo, con el contrapunto del bullicio pachanguero de la ciudad. El título no engaña, las diferentes opciones de abordar un luminoso domingo salmantino mostradas con estilos distintos, que se ajustan como un guante a lo mostrado. La belleza de lo auténtico, del cine aficionado, con el rigor formal, tanto de encuadre como de montaje, del cine profesional. Como en todas las películas de 8 mm., lo único que se echa de menos es el sonido directo, equilibrio, serían demasiado perfectas. El cine amateur realizado en España en los 50, 60 y 70, no deja de deparar sorpresas cinematográficas, el profesional no tantas.

La carrera cinematográfica de Luis Cortés se reduce por desgracia a seis cortos, realizados entre 1956 y 1964, después se dedicó a sus quehaceres académicos, catedrático de filología francesa en la Universidad de Salamanca. El cine aficionado por entonces era considerado poco menos que un juego de niños, un pecado de juventud, vamos lo mismo que ahora, con la diferencia de que con el cine digital al menos no arruinas a la familia. Igualmente recomendables “El río”, más experimental, más Val del Omar, y “El viaje”, una pequeña oda a la infancia. El resto, “Los pájaros”, para los aficionados a la ornitología, y “Salamanca, el por qué de un ciudad” (1956), versión blanco y negro, y “Salamanca el por qué de una ciudad” (1957), versión color, tienen su encanto para los amantes de Salamanca, razón de peso, y formalmente poco más.



23-“Un viernes santo”

(1960) Juan-Gabriel Tharrats



Lo mínimo que se le puede pedir a un director, a una película, es que traicione tus expectativas, varias veces, que creas que vas a ver una cosa, y te encuentres con otra muy distinta. Y que cuando ya has asimilado la nueva situación, aposentado la mirada, el juicio, le dé la vuelta de nuevo, lo que viene siendo el arte del contrapunto.

El título, “Un viernes santo”, puede predisponer a favor, o en contra, dependiendo de las creencias religiosas, cinematográficas, de cada uno. A un cristiano se le puede alegrar el ojillo, a un ateo hacerse cruces, valga la crística paradoja, y ambos estarán equivocados. A un documaniático el título le atrae seguro, huele a documental desde el tren, a un ficciónófilo, la mosca tras de la oreja, valga la realista paradoja, y de nuevo, ambos estarán equivocados.

“Un viernes santo” es un documental religioso al uso, con su música clásica incluida, que alterna, convive, respetuosamente, con una ficción atea, pagana, muda, hasta que de repente, de improviso, se mezclan, funden, orgiásticamente, y cuando la blasfemia parece consumada, perpetrada, se obra el milagro de la transmutación, de la catarsis, cinematográfica.

24-“Cerrado por asesinato”

(1961) José Luis Gamboa



Ni antes, ni ahora, ni después, ha sido fácil salir adelante en este país siendo independiente, un verso suelto. España, los españoles, no permiten, premian, las salidas del redil, del carril. El precio a pagar suele ser la indiferencia, el ninguneo, el desprecio, porque es un desdén, envidia, activos, no simple ignorancia, inseguridad, o falta de curiosidad, interés. El madrileño Gamboa (1910-1982) fue de los primeros directores españoles en desarrollar toda su carrera cinematográfica de forma autónoma, con su propia productora, P.C. ALFYEGA (o ALCYEGA, según el cartel), y el resultado de su osadía fue que solo pudo sacar adelante seis películas (“Perseguidos”, “Minutos antes”, “Honorables sinvergüenzas”, “La estatua”, “Juego de hombres” y ésta), que cada vez le costaba más estrenar en condiciones. Y eso que no hablamos de un director heterodoxo, o experimental, lo que todavía es peor, luchar contra el sistema con idénticas armas narrativas, comerciales, es una herejía, una utopía. Gamboa no fue un director con mayúsculas (se fogueó como ayudante de dirección de Florián Rey, “La Dolores”, y de Ruiz-Castillo, “Catalina de Inglaterra”), alguien con un estilo original y plenamente reconocible, pero tampoco un simple artesano, incluso firma, literalmente, su película al final. Al menos en esta película hay un gran trabajo formal, espacial, y con un poquito más de precisión en el montaje, sobre todo al principio, la película hubiera podido competir en pie de igualdad con las mejores películas de Rafael Gil, Sáenz de Heredia o Nieves Conde. Lo que no deja de ser un pequeño milagro porque hablamos de una película fuera de los Estudios Oficiales de bajísimo presupuesto.



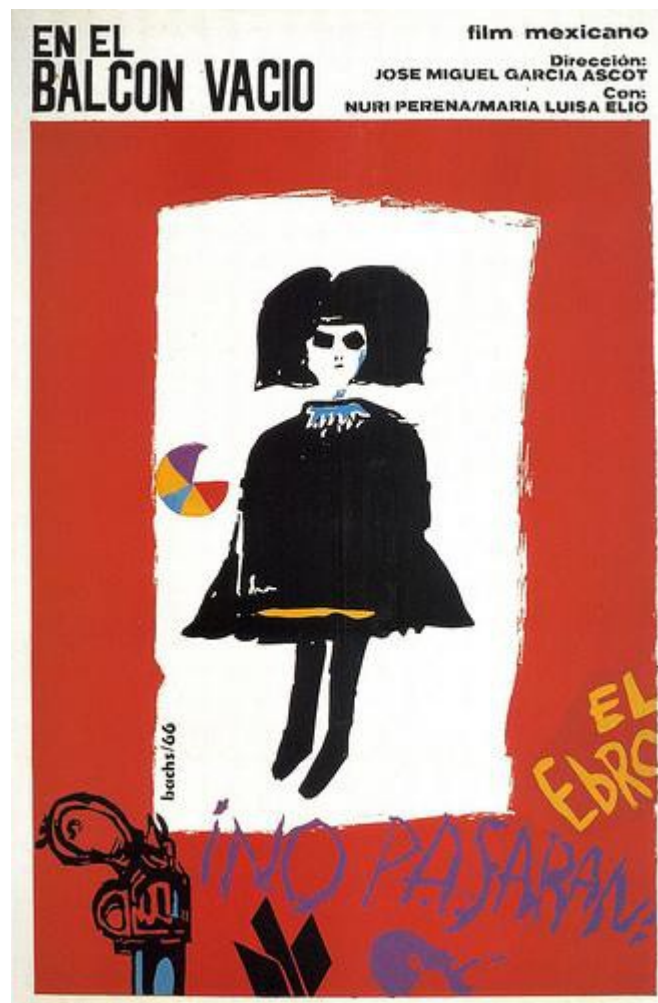
Rodaje de la película en Albarracín

Una película que entraña más dificultades, riesgos, de lo que parece, porque consigue aunar tres géneros distintos, el cine turístico de parejas, la comedia costumbrista, y el cine policíaco o de suspense, con excelentes resultados, algo que solo son capaces de hacer tan bien los italianos.

Encima hablamos de turismo rural, en pleno desarrollismo, Teruel, Albarracín, bastante más difícil de integrar en una trama de enredo internacional (en el libro de 1958 (también fue un serial radiofónico de 20 capítulos en Radio Zamora) con el mismo título de Óscar Torre, en realidad Antonio Martínez Torre, la acción transcurría en Monte Corona, Santander). De una comedia con tintes surrealistas, codornicescos (sale hasta un ejemplar de la revista y hay una mención a Mingote), y de un cine negro que respeta el tópico de quién es el asesino pero que a la vez se toma con distancia irónica todo el proceso de investigación, en el que una amateur, una ama de casa aficionada a las novelas policíacas, la maravillosa Mara Cruz (la actriz más guapa de la hª del cine español junto a Julita Martínez), la inolvidable co-protagonista de “Siempre es domingo”, lleva todo el peso, también de la película. Cosa nada fácil porque su compañero de fatigas es el genial Rafael Alonso, en uno de los pocos protagónicos (“El baile” de Neville) de toda su carrera (como secundarios de lujo están Alfredo Mayo y Félix Dafauce, por entonces ya en horas bajas). Su presencia hace recordar otra película con logros algo mayores y premisas muy similares, comedia policíaca, aunque más comedia que policíaca, ésta es más policíaca que comedia, “El grano de mostaza”, solo un año posterior, en las dos Rafael Alonso está en estado de gracia. La trama, la estructura, a pesar de su tono de comedia ligera, está muy cuidada y resulta creíble, la podría haber firmado perfectamente el Carlos Blanco de “Peces rojos”(1955), o el Santugini de “Viaje sin destino” (1942), otro gran ejemplo de película de suspense que se ríe de sí misma sin dejar de tomarse en serio, como “Los ladrones somos gente honrada” (1941) de Pedro Luis Ramírez y “El extraño viaje” (1964) de Fernán Gómez.

25-“En el balcón vacío”

(1961) María Luisa Elío y Jomí García Ascot



En la historia del cine español hay dos tipos de directores exiliados, los voluntarios, y los forzosos. O mejor dicho, los exiliados por fuerza mayor, para salvaguardar la propia vida, Buñuel, Alcoriza, etc., y los exiliados por fuerza menor (visto desde fuera), los que lo hacen para salvar la vida interna, la capacidad de expresión, de creación, y la vida externa, la libertad de movimientos, de actuación, Arrieta, Lledó, etc. Los primeros suelen ser exiliados de primera generación, directamente implicados en la Guerra Civil, y los segundos, o bien hijos de exiliados, nacidos fuera o dentro de España pero criados en el extranjero, o directamente nacidos en plena posguerra española.

Cinematográficamente hablando es lo de menos, hay directores exiliados buenos, y directores exiliados malos, al margen de su procedencia, filiación. Lo que tienen en común es cierta tendencia a pasar de puntillas por las causas del exilio, la Guerra Civil, y la dictadura fascista de Franco. No tanto por escapismo, como por miedo a las represalias, no en carne propia, sino en la de familiares, amigos y conocidos, que para estas cosas las dictaduras son muy generosas, no hacen caso de consanguinidades, son así de liberales.

El resultado es que esa parte de la historia, una de las más dolorosas de nuestra historia reciente, apenas tiene alguna traslación en la pantalla, y casi siempre, por miembros de la segunda generación de exiliados, el poso, la distancia, que dan los años es un grado.

Los ejemplos más representativos, significativos, sublimes, son “Reflexiones de un salvaje” del argentino nieto de exiliados Vallejo, una película que construye el pasado desde el presente, de afuera a dentro, y “En el balcón vacío”, una película que construye el presente desde el pasado, de dentro a fuera. Ambas ejecutadas de manera magistral, aunando modernidad con costumbrismo, fábula con realidad, constituyendo un díptico imprescindible, insuperable.

“En el balcón vacío” fusiona la gravedad, sobriedad, española, de “La tía Tula” a “Viridiana”, de Galdós a Unamuno, con la libertad formal de la nouvelle vague, en su vertiente menos esteticista, efectista, la de sus padres putativos, Bresson, Duras, Resnais, emparentándola con las películas de otro exiliado, más o menos voluntario, Arrieta, aunque ser homosexual en la España franquista era razón más que suficiente para salir por patas, sobre todo “El castillo de Pointilly”, que también es una reflexión sobre la pérdida de la infancia. Las dos niñas protagonistas podrían intercambiarse y las películas seguirían siendo exactamente las mismas. Por no hablar de que son claras precursoras, no digo inspiradoras porque dudo mucho de que Erice tuviera acceso a estas dos películas, de la Ana Torrent de “El espíritu de la colmena”, la mirada de Nuria Pereña es igual de imborrable.



Ante una película tan desnuda, tan misteriosa, los conceptos perfección, imperfección, formal, resultan ridículos, simplistas. Lo que en otra película se podría calificar de tosquedad, de torpeza, aquí es trascendido por una forma superior, invisible, que descoloca tus esquemas mentales, tus estrechos patrones sobre lo que es bueno, correcto, y lo que es malo, incorrecto. Toda la película está sumergida en una atmósfera enrarecida, desdramatizada, que te acaba calando hasta los huesos. La acción, la narración, la tragedia, dan la sensación de transcurrir en otro plano, fuera de la película, dejando en ella impresa sólo la huella, el eco. No hablo de fuera de campo, hablo de distancia, tanto espacial como temporal, como si la película estuviera construida por completo en el intervalo entre una pausa y el play.

Las cosas suceden dando la impresión de que ya han sucedido, el presente filmado es solo una representación atenuada. Todo está en función de la mirada de la niña, es ella la que mantiene, sostiene, siempre más allá de lo tolerable, de lo razonable, la duración del plano. Es la niña la que monta, dirige, la película, desde dentro. Su mirada fija, profunda, infinita, la que marca la escala del plano. “En el balcón vacío” es una roadmovie de interiores, de espacios vaciados, suspendidos. Un juego infantil con la gravedad, seriedad, de un entierro. Un conjunto de imágenes, secuencias, aisladas, descontextualizadas, ancladas en el vacío, en el olvido. Un sueño con los ojos abiertos, una cámara oculta escondida en una ficción, un recuerdo en tiempo presente. Resumiendo, que no sé como coños explicar, que es mejor que buena, que es peor que mala.



Que estas tres películas fundamentales, “Reflexiones de un salvaje”, “El castillo de Pointilly” y “En el balcón vacío”, le hayan sido hurtadas, escamoteadas, al imaginario colectivo del cinéfilo español, del cine español, es una pérdida de proporciones incalculables, irreparables. Que su reciente aparición, 50 años después, no haya generado entusiasmos, proporciones de acontecimiento, es la prueba irrefutable de ello, de la falta de arraigo, de conciencia, de compromiso, del espectador español, de la crítica española, a la que los eslabones perdidos de nuestra cinematografía, de nuestra historia, de nuestra identidad, que la tenemos, y en grado sumo, les traen sin cuidado. Es más cómodo, rentable, adoptar, asimilar, culturas de segunda mano, de segunda fila, territorios de mediocridad, de consenso, que defender, divulgar, lo propio, lo que te inquieta personalmente, para bien, y para mal, casi siempre para mal.

La película, rodada íntegramente en México por exiliados españoles, que la costearon vendiendo sus propias obras, está dividida en dos partes claramente diferenciadas, en la primera, la emoción está fundamentalmente en el contenido, la acción, la infancia, y en la segunda, en la forma, la nostalgia, la infancia perdida. Lo que viene a significar que la distancia, el alejamiento de lo propio, de la infancia, siempre supone una merma de facultades, de sustancia, de verdad. El cine español tiene un pasado glorioso, y no le interesa ni a los padres, ni a los hijos, ni a los nietos. Descanse en paz en las cunetas, en las tapias de los cementerios.



P.D: La película se puede adquirir pidiéndola en esta dirección de correo: secretaria@aemic.org. Como no es una edición comercial, sólo se puede comprar haciéndose socio de la AEMIC (asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricas contemporáneos). Cuesta 24 euros, más el ingreso bancario, se pone en unos 27. El pack incluye la película, un documental sobre la película con testimonios del equipo, una edición digital de un libro con estudios y entrevistas sobre la película, y el último boletín de la asociación sobre las mujeres en el exilio.

En el balcón vacío



En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña, qué diera yo por ser tan niña ahora, si es que acaso he dejado de serlo. Y entonces, había algo en las calles, algo en las casas, que después desapareció con aquella guerra, aquella guerra que aún veo por los tejados de las casas, aquella guerra que apareció un día en el grito de la mujer.

La niña tenía miedo. Era un miedo tan grande que no la dejaba moverse. ¿Qué haría la niña con ese miedo que le pesaba tanto? Llevaba ya con él mucho rato, sentada en aquel pasillo sin atreverse apenas a mover. Llevaba también mucho rato pensando por qué tenía miedo y no sabía. Ella sabía cuando había sido mala de qué tenía miedo. Sabía que no debía desobedecer ni gritar ni pelearse con sus hermanas. Sabía también que debía estudiar y ser buena para que no la castigaran. La niña sabía muchas cosas pero no sabía por qué tenía miedo. No era hoy el diablo lo que la asustaba, porque ella había sido buena. Ni tampoco el coco que se esconde para asustar a los niños malos, no, no era esto, porque ella había sido buena.

¿A qué tenía entonces tanto miedo la niña, si sabía que a los niños buenos no se les castiga? Pero yo seguía encogida en aquel pasillo, con mi miedo ahí tan grande en un cuerpo tan chico para guardarlo, mientras las bombas deshacían la ciudad...

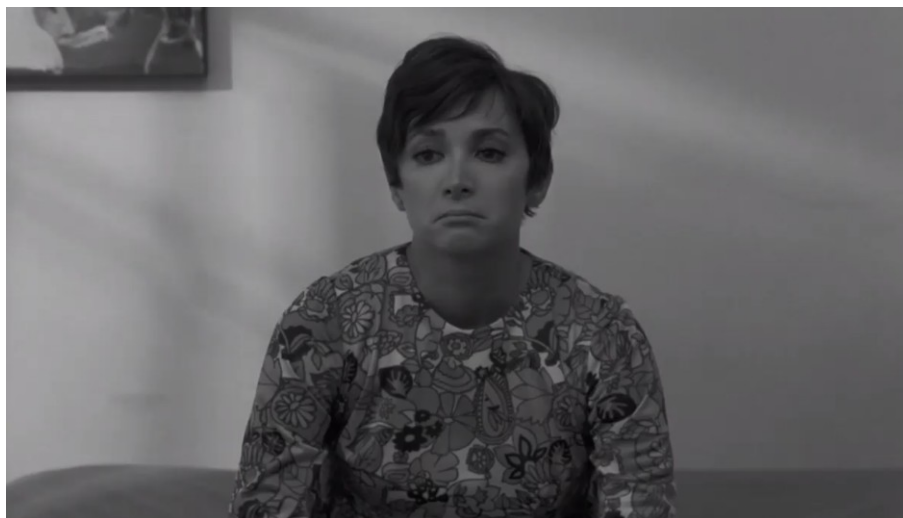


Es increíble cómo pasa el tiempo... cuántas veces había oído decir esta frase y ahora estaba ahí, conmigo, era yo quien la repetía: “es increíble cómo pasa el tiempo”. ¿Por qué no me habían dicho antes lo que era el tiempo? ¿Por qué no me lo habíais puesto entre las manos y me lo habíais enseñado? “Mira niña, esto es el tiempo.” El tiempo son diez dedos para contarlos, tengo siete años, cinco de la mano derecha y dos de la izquierda. Y después el tiempo es Navidades, “la otra Navidad y la Navidad próxima”. Y después deja de ser tiempo y se hace fecha, mi santo, mi cumpleaños y el día de mi primera comunión. Y después el tiempo se hace distancia, cinco años después de la guerra, nueve años después de la guerra, quince años después de la guerra... Y después no hay, ya no hay tiempo contado, sólo hay tiempo que pasa: seis años... siete años... o una tarde agradable, pasada en casa.

No era tan joven ya cuando volvió a su casa. Quizá fue eso lo que le hizo no reconocerla. Habían pasado muchos años, tantos años como hacía que había empezado la guerra de España; y ahora le era casi imposible reconocer aquello. La casa donde ella había vivido siempre, donde se escuchaba la voz de sus padres, estaba ocupada ahora por gentes a las que no conocía y a las que tampoco hubiera querido conocer. Pero si los muebles eran otros, si en el lugar del arca donde ella se escondía de pequeña había ahora una estantería, las paredes, sin embargo, eran las mismas. ¿Por qué entonces le costaba tanto trabajo reconocerlas? Recordaba que de niña había escrito con una piedra en un balcón: “papá y mamá”. ¿Lo encontraría quizás ahora? Y estaba ya en el balcón buscándolo cuando oyó que alguien la llamaba: “Niña, ¡a cenar!”. ¿No era ésa la voz de su padre? Ha debido llegar de la oficina, pensó, y está de buen humor porque oigo a mamá reírse. Pero ¿por qué estoy yo en el balcón?; ¿qué hago aquí?; ¿a qué jugábamos?: “Jugábamos a escondernos”, oyó a su hermana decirle, pero ¿dónde estaba su hermana que no la veía? ¿Cecilia, dónde estás? “No soy Cecilia, soy Carmenchu”, oyó que contestaba su otra hermana, pero tampoco a ella la veía. ¿Qué le pasaba que no veía a nadie?; ¿por qué estaba llorando?; ¿por qué había crecido tanto? “Mamá, ¿por qué soy tan alta si solo tengo siete años? Mamá, contéstame, ¿dónde estáis todos?; ¿por qué os escondéis? Ya no quiero jugar, no esconderos, salir de donde estéis. Salir mamá, salir, volver a estar en casa, papá cántame aquella canción que me gustaba, y vosotras, vosotras dos hermanas, jugar conmigo, no me dejéis aquí en el balcón; no me dejéis sola, venir a jugar conmigo, no dejéis que esos cuatro hombres con fusiles se lleven a papá, no vayáis a dejar que caigan esas bombas sobre nosotros, ¿no veis que mamá dice que no tiene miedo, pero es mentira?; venir a jugar conmigo que si no, después ya no podremos hacer nada, que nos habrán separado y será ya tarde; no esconderos, jugar conmigo, volver, volver a estar en casa, venir, ayudarme, ayudarme por favor, ayudarme que yo no sé por qué he crecido tanto.” **María Luisa Elío** (*“Tiempo de llorar”*)

P.D: “Familiaridades”

(1968) Felipe Cazals

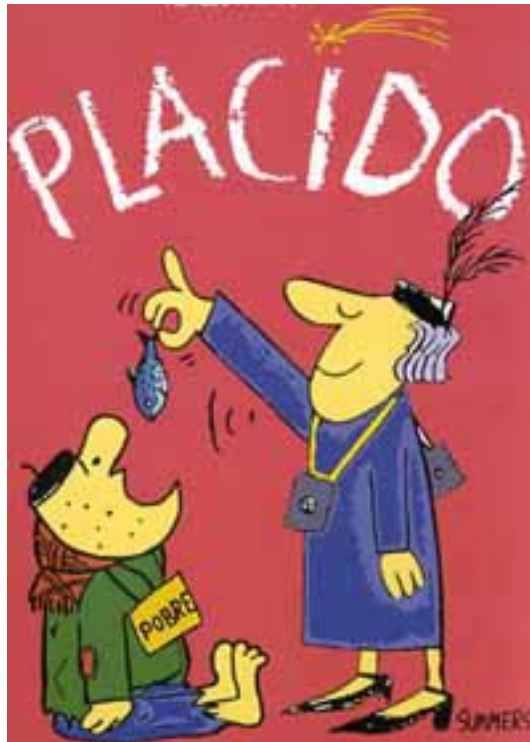


Donde hay confianza da asco, la familiaridad es el prolegómeno de la vulgaridad. La confianza relaja las costumbres, la educación. La escatología es el anticipo del desamor. Si es que los burgueses saben amar, que es mucho suponer. Tranquilos, por mucho que la emparenten con la nouvelle vague, con Godard, aquí hay más humor, ironía, sarcasmo, parodia, que intelectualismo, que “culturismo”, y el machismo no se disfraza de romanticismo, es misoginia a palo seco. Hablo de los personajes masculinos, no de la película, ni de la protagonista femenina, que es tan frívola, irresponsable, subnormal, como cualquier hombre, que en eso consiste la igualdad, en la equiparación de los errores, de los vicios. En cuanto a la película, la actualización improvisada, formal, de “Días de vino y rosas”, de “El apartamento”, dos películas cuyo espíritu es precursor del existencialismo escapista burgués de las películas de parejitas de Godard, Truffaut y Rohmer, y de su homónimo americano Woody Allen. Me creo más a este Cazals formalista, esteticista (estudió cine en el IDHEC francés), anti-burgués desde el conocimiento, que al comprometido, historicista, posterior. Méjico también tuvo su propia nueva ola, auspiciada por un grupo de directores independientes, Ripstein, Castanedo, Mirat y el propio Cazals, aunque tuvo bastante menos repercusión, de hecho esta comedia negra es la única película conocida. Los que tengáis prejuicios justificados contra el garbancero vasco Cazals (nació en Guetaria, de padres franceses, en plena Guerra Civil), olvidarlos todos, es una excepción excepcional en su obra, la inconsciencia, pretensión, de los comienzos. Como curiosidad sale el hijo de Buñuel, que por desgracia no heredó ni su talento ni su cabestrismo.

“Disfruto mucho más ser cinéfilo y espectador que ser cineasta, porque ser cineasta es haber escogido un camino bastante complejo, el cual he caminado por más de 50 años y no estoy seguro de haber acertado, prefiero ser espectador” Felipe Cazals

26-“Plácido”

(1961) Luis García Berlanga



Mucho antes de que existiera el cine en 3D, Berlanga ya hacía cine tridimensional. No me refiero a que empleara el gran angular, que amplía el fondo de lo que entra en plano, a lo Toland, el operador de fotografía de Welles en “Ciudadano Kane”, película a la que muchos quieren dar el pasaporte, restar importancia, y que sigue tan vivita y coleando como el primer día, y todavía sin ser superada, lo mismo le sucede a “La diligencia” y “Casablanca”. Me refiero a que Berlanga hace secuencias en tres capas, simultáneas, que milagrosamente no se solapan, ni dan la sensación de ensayadas, coreografiadas. Las secuencias, la acción, va pivotando sobre cada uno de estos vértices, de estos núcleos, cubriendo todo el escenario sin que apenas dé la sensación de movimiento, como Naruse, sin necesidad de movimientos de cámara aparatosos, aparentes. Berlanga no sostiene los planos innecesariamente, ni hace virguerías esteticistas, es la imagen la que se mueve, no la cámara. La gente confunde secuencia con plano secuencia, transparencia con plano fijo.



Lo que sí hace diferente a Berlanga, es la distancia a la que sitúa la cámara, mucho más alejada de lo que es habitual en el cine clásico. Las secuencias de Berlanga tienen aire, no necesita recurrir constantemente al consabido plano general-plano medio-plano detalle. En sus películas no hay apenas primeros planos, pero están plagadas de planos detalle dentro del plano general, pequeñas acciones secundarias, que si no estás concentrado, pueden pasar desapercibidas. Lo hace sin recurrir al montaje, un ejemplo para que quede claro: cuando Manuel Aleixandre esconde el salchichón que iban a regalar a la viuda, cualquier director hubiera cortado a esa acción para puntuarla, para acto seguido volver a un plano más amplio, Berlanga no, Berlanga confía en el espectador, en su agudeza visual, y así constantemente. Ninguno de sus actores hace de comparsa, de extra, todos tienen su función, realizan una acción, generalmente simultánea, y en diferentes planos espaciales, dándole a cada plano una tridimensionalidad casi imposible de imitar. Que recuerde, sólo lo han conseguido en parte Robert Altman, y Pakalnia en "El zapato". El inventor del cine 3D se llama, Luis García Berlanga.





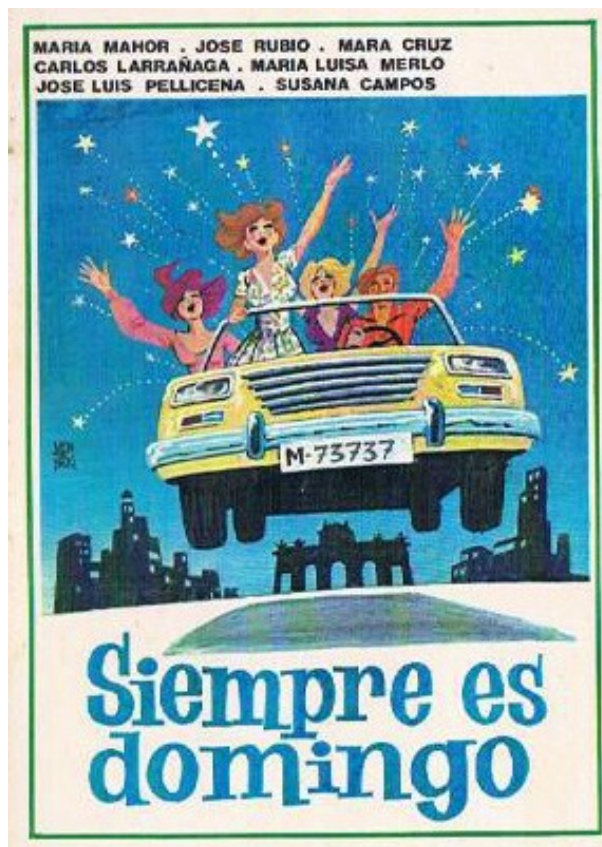
Berlanga durante el rodaje

27-“Siempre es domingo”

(1961) Fernando Palacios



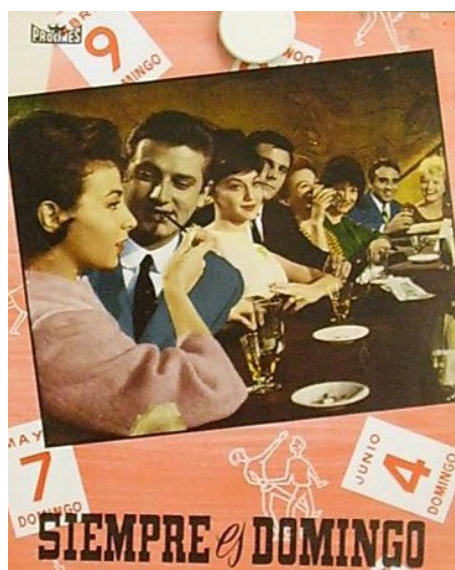
Los caprichos críticos son inescrutables, se pone de moda un nombre de prestigio, generalmente para rentabilizar algún aniversario, en este caso Fernando Fernán Gómez, y automáticamente sus películas por arte de magia se revalorizan, se ven por todas partes, incluso se reestrenan y todo, aunque sigan siendo igual de mediocres que antes, hablo de las malas, la gran mayoría. Una de estas resurrecciones interesadas, incomprensibles, ha sido el de la película “El mundo sigue” (1965), una de las narraciones más zafias, burdamente subrayadas, torpes, con momentos ridículamente pretenciosos, esteticistas, o directamente penosos, esperpénticos, como todo el tercer acto, de la historia del cine español de los 60. Por contra, una película realmente brutal, cruel, con un guión estructuralmente perfecto, con un ramillete de diálogos afilados, hirientes, y una factura formal impecable de melodrama americano sirkiano, “Escrito sobre el viento”, es una completa olvidada de la historiografía, crítica, española.



Una injusticia flagrante que no hace otra cosa que penalizar el éxito, la popularidad, de su director, Fernando Palacios, sobrino de Florián Rey, del que fue ayudante de dirección, también del gran Vajda, y se nota, englobado dentro del totum revolutum del artesanado, del cine popular, del cine de barrio, por la sencilla razón de que varias de sus películas forman parte del imaginario colectivo de cualquier cinéfilo español: “La gran familia”, seguramente la película española más vista de todos los tiempos, “El día de los enamorados” y “Tres de la Cruz Roja”, un hito de los 60. En lo que nadie se fija es en la factura, mucho mejor que la mayoría de las películas de la época, Fernando Palacios elevó el nivel del cine realizado en color en España, y el hecho de que sus películas arrasaran en taquilla no las convierte automáticamente en pueril cine de entretenimiento, hasta las peores, las películas de Marisol, Pablito Calvo y Pili y Mili, no son una chapuza integral como todas las de Ozores en color. Su habilidad para el cine coral no tiene rival en España, sus guiones son relojes, y hasta cuando profundiza en el cine de género familiar, “La gran familia” y “La familia y uno más”, o en el denominado neorrealismo rosa como “El día de los enamorados” y “Tres de la Cruz Roja”, su buenismo, adoctrinamiento, no es tan sangrante como en otros directores, Orduña, Forqué, etcétera. Y cuando profundiza más, cuando es más oscuro, a pesar de los supuestos finales felices, como en “Vuelve San Valentín” y “Siempre es domingo”, roza la condición de maestro, no es casual que Almodóvar mencione siempre ésta última como una de las películas españolas que más le influyeron, impactaron.



Volviendo a la comparación con “El mundo sigue”, el absurdo tremendismo de manual del mediocre escritor Zunzunegui, y el efectista, maniqueo, planteamiento de Fernando Fernán Gómez, sus personajes no pueden ser más planos, más de trazo grueso, son profundamente reaccionarios, una crítica bastante burda, superficial, al lícito deseo de querer progresar, económicamente, en la vida, un discurso conservador, conformista, que como “Atraco a las tres” de Forqué, deja el inequívoco mensaje que donde esté ser pobre y honrado con un trabajo de mierda, alienante, que se quite la riqueza, el dinero solo trae disgustos, razón de más para dejárselo acumular a los ricos, a los burgueses, que ya están acostumbrados, genéticamente, a esos fatales sinsabores. Prefiero esa loa, a su pesar, del dulce far niente étlico, del vivir como si no hubiera un mañana, de los dos primeros actos de “Siempre es domingo”, que por exageración pueden leerse solo como crítica, al fatalismo complaciente, al divertirse, soñar, tener ambición, es pecado, la antesala de la tragedia, de “El mundo sigue”.





Se le puede reprochar a Palacios el tercer acto redentor, que no lleve al límite de la abyección, de la tragedia, la crítica de los irresponsables niños de papá, como en “Los delfines” de Maselli o “Las amigas” de Antonioni, pero es una opción tan válida como otra cualquiera, y el final es tan ambiguo, en el fondo tan fatalista, esos nuevos clientes del bar que repiten los mismos patrones autodestructivos de los protagonistas como en un eterno retorno, que el supuesto buenismo final tiene muchos matices, posibles salidas, siendo la más probable la de que esos niños mimados sigan viviendo eternamente su inconsciente, psicopática, vida de vino, más bien whisky, y rosas. Mención aparte merecen la gran actuación de todo el reparto, por destacar a alguien me quedo con María Mahor, que se marca una Dorothy Malone, la canción que da título a la película, cantada por Baby Bell, popularizada posteriormente por Gelu, y un plano mítico, algo que cualquiera que haya pasado por Madrid en coche ha soñado hacer alguna vez, pasar por el medio de la Puerta de Alcalá, para que luego digan que el cine español popular no es transgresor.



28-“Cena de matrimonios”

(1962) Alfonso Balcázar



España siempre ha sido muy taurina, la sombra de los cuernos gravita en demasiados espejos, sobre todo en el de los infieles. Al cornudo del infiel solo le separa, una, una cremallera. La única diferencia entre “La ruleta china” y “Cena de matrimonios” es que la de Fassbinder es en color, ambos salvan el escollo de la teatralidad, del escenario único, a base de talento, de suspense, cinematográfico, como Buñuel en “El ángel exterminador”. Las dos películas llevan el juego de la verdad, de la amoralidad, de la hipocresía, hasta las últimas consecuencias, dejando desnuditos, sin justificaciones, coartadas, a todos los protagonistas, incluido el detonante, el borracho lúcido, el artista amargado, resentido, sujeto esencial en cualquier fiesta burguesa, colectivo masoquista donde los haya, es lo que tiene la mala conciencia, la ausencia de conciencia de clase. Como la película está realizada durante la dictadura, el pegote moralista final es mejor obviarlo, no empaña la genial destilación hacia el abismo anterior, la precisa progresión de la frivolidad, de la alta comedia, al juicio sumario, a la tragedia.

29-“Los culpables”

(1962) José María Forn



Los que piensen que el cine negro es un género menor, no hace falta que sigan leyendo. Los que consideren que el cine policiaco español nunca estuvo a la altura del americano, permanezcan a la escucha.

Cualquiera que haya leído alguna vez una novela negra, sabe que son dos las estrategias habituales: partir de un hecho consumado, y el resto consiste en desenmarañar la madeja poco a poco, o ir enmarañando la madeja hasta el clímax final. Un ejemplo de la primera, sería “El halcón maltés”, de la segunda, “El cartero siempre llama dos veces”. Pues bien, “Culpables” riza el rizo, enmaraña y desenmaraña la madeja a capricho. Es el juego del gato y el ratón, en el que unas veces es el gato el que persigue al ratón, y otras, el ratón el que persigue al gato, ni tan siquiera se sabe quien es el ratón, y quien el gato. Olvidaros del maniqueo blanco o negro del cine negro americano, estamos en España, lo que equivale a decir, que los únicos inocentes son los recién nacidos, y los corderos.

Presentado así puede parecer que la película no hay por donde cogerla, pero todo lo contrario, resulta totalmente convincente, verosímil, disfrutable. A destacar la actuación de Susana Campos, que es todo ojos. El título original era “Bajo la lluvia”.

30-“Ipnosi” (Hypnosis)

(1962) Eugenio Martín



“En realidad, para mí “Hipnosis” ha significado tan sólo una oportunidad para hacer un ejercicio de estilo. El asunto era falto y debimos volcar todo nuestro esfuerzo sobre el lado efectista del mismo. Creo que es Fritz Lang el que ha dicho que “en un film criminal no hay más que la pura sensación, ya que el desarrollo de los caracteres no existe”. Quizá sea una afirmación muy extrema, pero “Hipnosis” está más cerca de ese concepto que de una comedia dramática al estilo tradicional.” **Eugenio Martín**





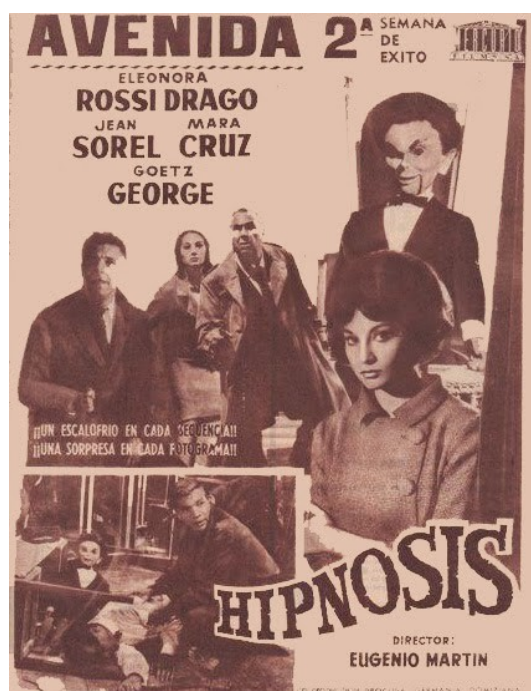
La mejor serie b que se ha hecho nunca en España. Un thriller policiaco de suspense, con tintes esotéricos, con el encanto de Ed Wood y Browning.



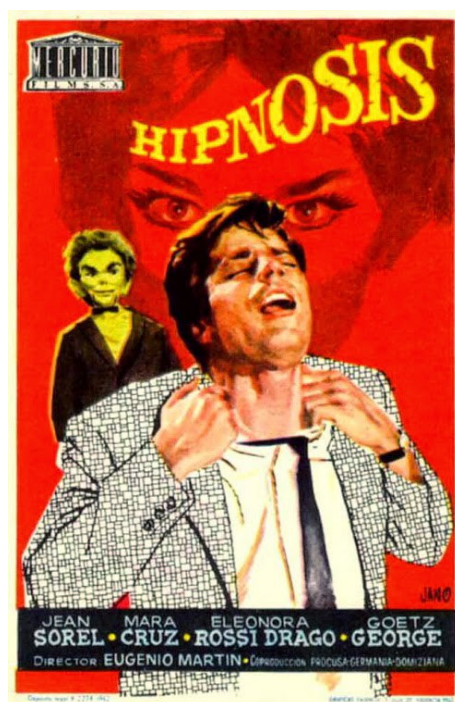
La madurez como espectador, como persona, se obtiene cuando pasas del qué al cómo, cuando el contenido pasa a ocupar un lugar secundario, anecdótico. Cuando aceptas que todo es mentira, ficción, y lo realmente importante es que te sepan mentir, bien. Con las películas de suspense sucede lo mismo, las que se centran en quién es el asesino, carecen de interés, de valor. Escamotear la información al espectador, dosificársela, es un vulgar acto de manipulación, una simpleza que se agota con el primer visionado.



Dar el nombre, el quién, desde el principio, es dejarle que disfrute del cómo, del cuándo, respetar su inteligencia, su mirada. Lo haga Robert Bresson, “Un condenado a muerte se ha escapado”, o Eugenio Martín, “Hipnosis”. La principal diferencia es que la de Robert Bresson se centra en el bien, en la gracia, y la de Eugenio Martín en el mal, en la desgracia. La de Bresson en la superficie de lo real, y la de Eugenio Martín en lo esotérico.



O visto de otro modo, “Hipnosis” es una película sobre el nacimiento del amor entre un madero y la hermana de un presunto asesino. O también el calentón, la emancipación, de un muñeco de su ventrílocuo. Monchito se tira al monte, y a Eleonora Rossi-Drago.



31-“Milagro a los cobardes”

(1962) Manuel Mur Oti



España, años 60, luego dictadura fascista nacional católica. Que en semejante contexto una película en apariencia religiosa, en realidad teológica, sobre la cobardía, sobre el desagrado, sobre el amor pasional, sobre la vejez, fuera un completo fracaso demuestra hasta que punto Mur Oti no se casaba con nadie, o no del todo. Aquí desde luego se sobra, porque ese calificativo de cobardes, de hipócritas, se puede hacer extensivo a todos los creyentes, a todos los católicos, un paso más allá de lo que hizo Berlanga con “Plácido”, porque en “Milagro a los cobardes” no existe el atenuante del humor, la metáfora es más evidente, contundente, con o sin milagro. Mur Oti fusiona a la perfección Historia con historia, el martirio de Jesús, en fuera de campo, sonoro, con las mezquindades, más humanas que humanas, de los beneficiarios de sus milagros, siete personajes en busca de autor, de Dios, en primer plano. También la intimidad con lo colectivo, religiosidad con sensualidad, pasión sobrehumana, platónica, con pasión sexual, como si de un Buñuel desatado se tratase, constituiría un díptico perfecto con “Nazarín”, y con la brillantez formal, de planificación, de coreografía de movimientos, de “El ángel exterminador”. Ambas películas de cámara, solventan con genialidad el enclaustramiento espacial de un solo emplazamiento sin recurrir constantemente a planos secuencia, primeros planos, o rocambolescos travellings, es decir, sin caer en lo teatral, en el manierismo, con sutiles reencuadres en profundidad que pasan de un personaje a cuatro casi sin mover la cámara, ni Orson Welles en sus mejores tiempos, la película es una auténtica filigrana, aprovecha cada centímetro del plano para sus composiciones geométricas. Como “Cielo negro”, su película gemela, igual de oscura, de apasionada, de ambigua, porque si eliminamos los milagros, de difícil absorción para los humanistas no creyentes, casi se podrían calificar de ateas, de cruelmente misántropas.



En España el cine religioso siempre tiene un componente masoquista, necrófilo, místico, ahí están “Marcelino, pan y vino” y “El Judas” para corroborarlo, no hay redención posible sin muerte, salvo que las dirija Mur Oti, que como buen cinéfilo, dreyeriano, cree en los milagros, cinematográficos. Tampoco faltan las murotiadas, los planos al borde del ridículo, que insertados en pleno climax resultan hasta verosímiles, imprescindibles, la sobreimpresión del ojo con la mano siendo clavada en la cruz. Demasiada riqueza, complejidad, formal (incluido el deslumbrante guión, digno de Mankiewicz (“Julio César”), basado en la obra de teatro “La puerta giratoria” de Manuel Pilares), moral, humana, como para ser valorada por el crítico-espectador reseñista medio, el que no va más allá del argumento, de las actuaciones, de la superficie. Aquí los buenos, los puros, son los intransigentes, los malos, los apasionados, los más humanos, entre Dios o Juan, como Buñuel, siempre escogen Juan, el amor loco.





SI EN LA TIERRA HUBIERA TANTOS CRISTOS
COMO DESAGRADECIDOS, EL MUNDO DE
HOY SERIA UN BOSQUE DE CRUCIFICADOS...

FRASES PUBLICITARIAS:

- *Jamás alcanzó la blasfemia más audacia ni el perdón más sublimidad.*
- *Los hombres piden los favores de rodillas y los olvidan de espaldas.*
 - *¡Esta película condena a los cobardes!*
 - *¡Sólo los cobardes no querrán verla!*
 - *¿Es Vd. un cobarde?*
- *Sus pequeñas almas no comprendían la inmensidad de su misión.*
- *Por miedo a perder la que tenían, se revuelven contra el hombre que todo se lo dio.*
- *Su repugnante lenguaje no podía manchar al que caminaba hacia la muerte.*
 - *¡Farsante! Gritaron, y quedaron anonadados al saber que era Dios.*

Jesús recorría, hace casi dos mil años, los caminos y pueblos de Palestina. Poseía un poder milagroso. Y aquellos que tenían enfermos se los llevaban. Y El los curaba.

Al paralítico le decía: “¡Anda!” Y el paralítico andaba.

Al ciego le ordenaba: “¡Ve!” Y el ciego veía.

Al sordo le mandaba: “¡Oye!” Y el sordo oía.

Al mudo le indicaba: “¡Habla!” Y el mundo hablaba.

Al leproso le tocaba las llagas, y las llagas le quedaban curadas.

Los muertos, porque El lo quería, se levantaban de sus tumbas y volvían a sus casas.

Pero un día le apresaron, le flagelaron, le escupieron, le coronaron de espinas y le condenaron a ser crucificado.

Murió en el Monte Calvario, clavado en una cruz.

Y era muchos los que El había curado y los que había levantado de la tumba. Pero ninguno de ellos intentó libertarle cuando le llevaban a la muerte, ni lloraron junto a El en su agonía.

Murió solo. Espantosamente solo. En la soledad más absoluta.

Y yo os pregunto: ¿Dónde estaban los paralíticos, los ciegos, los sordos, los mudos, los leprosos a quienes curó?... ¿Dónde estaban los endemoniados a quienes dio la paz?... ¿Dónde estaban los muertos a los que levantó de la tumba?...

A todos hizo Jesús la gracia de su milagro, pero todos fueron cobardes. Temieron a los soldados. Temieron a los sacerdotes. Temieron a los fariseos. Temieron a los ojos de Jesús...

Y hubo algunos que huyeron por los campos... Y otros que envolvieron la cabeza en sus mantos...

Otros hubo que se encerraron en su casa, y atrancaron las puertas de ella, y esperaron, cobardes...

Este es el “MILAGRO A LOS COBARDES”.



HISPANA FILMS S.A.

PRODUCCION
TRE FILMS - JOSE LUIS RENELO



RUTH
ROMAN



JAVIER
ESCRIVA



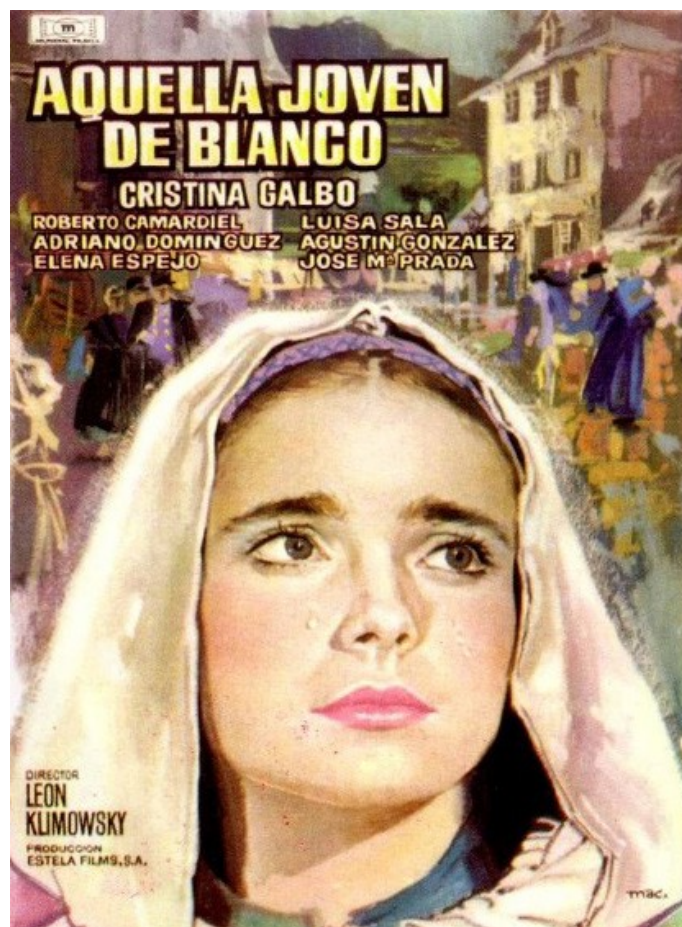
MILAGRO A LOS COBARDES

DIRECTOR:
MANUEL MUR OTI

CON LEO ANCHORIZ - PALOMA VALDES
CARLOS CASARAVILLA - RICARDO CANALES
MANUEL DIAZ GONZALEZ

P.D: “Aquella joven de blanco”

(1965) León Klimovsky



Como buen ateo creyente, el cine religioso me despierta sentimientos encontrados, a priori me repele, y estéticamente me fascina, a pesar de las toneladas de adoctrinamiento, de mesianismo, de descarado utilitarismo, manipulación. Si algo se le puede reprochar en general al cine religioso es su absoluta falta de doblez, su exceso de candor, de buenismo, que la mayoría de las veces acaba resultando muy empalagoso, incluso irritante. O no, como todo en esta vida, la liebre salta donde menos te lo esperas, y hay películas en las que caes, entras, a pesar de ti mismo, de tus propias convicciones, creencias, o falta de ellas. Mis dos últimos casos, excepciones, son “Fátima, esperanza del mundo” de Elio Piccon y ésta, dos películas gemelas, cambiando Fátima por Lourdes, de las que se sale creyente, o menos escéptico. El motivo, que los dos directores se creen el milagro, la mentira, y por lo tanto se lo hacen creer al espectador. La ingenuidad cuando es sincera, cuando utiliza niños como vehículos, se puede soportar, comprender, la candidez, la inocencia, en personas mayores de 18 años resulta ofensiva, insultante, Amelie petarda. Soy incapaz de creerme a un profeta de 33 años, con esa edad si no tienes los huevos pelaos, es que careces de huevos. Hasta Pasolini, en un ataque de lucidez, acabó repudiando, despreciando, su Trilogía de la Vida, que no había por donde cogerla, ni estando hasta arriba de tripis, de paz y amor.



¿No te vas a creer que ha visto a la Virgen?

La simpleza de Bernardette, al borde de la estupidez, está encarnada a la perfección por Cristina Galbó, la inolvidable niña de “Del rosa al amarillo” (1963) de Manuel Summers, que como la niña de la película de Elio Piccon, con su increíble mirada, convierte todo en verosímil. León Klimovsky, que desperdició su talento en estúpidas películas de “terror”, del “oeste”, consigue en “Aquella joven de blanco” o “Bernardita de Lourdes”, hacernos pasar una película española de los 60, por una refinada, sobria, clásica, película francesa de los 50, o Capriana de los 40, en la que la ingenuidad, el buenismo, resultan hasta entrañables. Tiembla Marcelino, que te comen la tostada.



32-“Tiburoneros”

(1962) Luis Alcoriza



La suerte de la fea, la más fea la desea, una metáfora del capitalismo, a pequeña escala. El protagonista es un tiburón con piel de cordero, rodeado de sardinas, con vocación de tiburones. O mejor patrón de un cayuco, que capataz del “Poca cosa”. O es preferible ser sardina en el mar, a tiburón en un acuario. O familia se hace, no se nace.

Es evidente que el exilio, igual de forzado que la emigración, es una putada, nadie deja su tierra, su familia, por capricho, pero tampoco es el fin del mundo, el exilio puede ser una oportunidad, un modo de renacer, o mejor aún, de nacer. Pocos exiliados políticos a Hispanoamérica, aprovecharon esa oportunidad, la mayoría sucumbieron a la nostalgia, a la morriña, y no se dejaron contaminar, empapar, por sus países de acogida, el consabido complejo de superioridad occidental, la soberbia del antiguo colonizador que no se deja conquistar, influenciar, por lo que le rodea, como si el mestizaje, la fusión, fuera un empobrecimiento, una pérdida de la pureza, y no una riqueza, valor. Los que trataron de transplantar España al extranjero, vivir en el recuerdo, fracasaron, vivieron una vida, unas creaciones, de segunda mano, los que vivieron el presente, los que se adaptaron, sin perder las raíces, Julio Alejandro, Max Aub, Luis Alcoriza, Luis Buñuel, salieron ganando, y con ellos, sus segundas patrias, que no patrias de segunda, se enriquecieron mutuamente.

Buñuel sin Méjico sólo hubiera hecho escapistas, melifluas, películas francesas, Max Aub hubiera sido solo un elitista surrealista, Julio Alejandro un autor teatral de comedias comerciales, y Luis Alcoriza probablemente nunca hubiera dirigido, o de haberlo hecho, jamás hubiera tenido la libertad, la amplitud de miras, conocimiento de las clases populares, para realizar pelicolones como “Tlayucán”, “Tiburoneros” o “Mecánica nacional”. Los exiliados españoles, los gallegos, dieron mucho a Méjico, y Méjico se lo devolvió, nos lo devolvió, multiplicado por diez, convirtió dos aprendices de directores, en directores con mayúsculas, en hombres.

Lo mismo que le sucede al protagonista de “Tiburoneros”, que pasa de ciudadano a aldeano, a pescador, de civilizado a salvaje, una lección de pobreza, y sale ganando con el cambio. No siempre se puede, se debe, crecer a lo alto, se puede crecer, progresar, a lo ancho, hacia fuera.



P.D-1: "Mecánica nacional"
(1971) Luis Alcoriza



La versión jalalera, descorchada, apretada, y en colores, de "El ángel exterminador" de Buñuel, ni Robert Altman en sus mejores tiempos.

La única diferencia entre mejicanos y españoles, es que no llevamos pistola, aunque siempre la tengamos cargada.

¡PÍNCHENLA GUEYS!



P.D-2: "Divertimento" (episodio de "Juego peligroso")
(1966) Luis Alcoriza



Alcoriza llevando el concepto “amor loco” de los surrealistas al límite de la moralidad, de lo verosímil. “A pleno sol” de Clément, Hitchcock, son unos inofensivos juguetes en comparación.

Alcoriza jugando a niño malo, con un puñal en la espalda, con una sonrisa fúnebre.

33-“Vuelve San Valentín”

(1962) Fernando Palacios



Hubo un tiempo en el que el cine español carecía de complejos, se atrevía con las empresas más ambiciosas, más arriesgadas, y salía más que airoso de ellas, en este caso la comedia romántica de altos vuelos, a mayores coral. Salir indemne de semejante reto, sólo está a la altura de muy pocos directores, españoles casi ninguno, Berlanga, el rey de la comedia coral costumbrista esperpéntica, y Fernando Palacios, el rey de la comedia coral costumbrista bienintencionada, con igual carga de crítica social que las de Berlanga, sin que apenas se note. Un ejemplo, los malos tratos a los que someten al personaje de Gracita Morales en la película son de antología, de juzgado de guardia: retrasada mental, desgraciada, monstruo, estúpida. Si alguien no es capaz de ver en eso una crítica a la arrogancia, a la hipocresía interesada, de la burguesía, que se lo haga mirar. Sus películas no son panfletos, ni utiliza el humor de trazo grueso, de brocha gorda, para hacer sangre, es tan sutil como La Cava, Capra, Tashlin, o el mejor Emmer, su principal referente. Con gradaciones claro está, no todas sus películas corales están igual de conseguidas, baste comparar sus dos dípticos mas populares, “El día de los enamorados” y “Vuelve San Valentín”, “La gran familia” y “La familia y uno más”.



Lo que era un publi-reportaje de Galerías Preciados, el actual Corte Inglés, puro costumbrismo con ribetes de sainete en “El día de los enamorados”, que sólo salva la chulería castiza de Conchita Velasco, se transforma en una preciosa alta comedia moderna de carácter universal en “Vuelve San Valentín”. Una película que utiliza todos los clichés de la comedia romántica, contraponer la riqueza con la pobreza, el pueblo a la ciudad, el amor romántico, platónico, al sensual, más un surtido de casualidades, azares, malentendidos, que lejos de resultar previsible, maniquea, es todo lo contrario, original, divertida, profunda. Todo encaja a la perfección, el reparto es impecable, destacando Amparo Soler leal, una actriz que consigue en todas las películas que participa el más difícil todavía, el resultar siempre natural, espontánea, creíble, ya sea haciendo de mujer moderna independiente, como en esta película, o de mujer tradicional dependiente, como en “La gran familia”. Si a esto le sumamos un ritmo endiablado, fluido, en el que nada sobra, ni falta, una genial música de Augusto Algueró, un compositor de bandas sonoras a reivindicar, película en la que está detrás, película que automáticamente adquiere un sabor internacional, sofisticado, no queda otra que concluir que “Vuelve San Valentín” es una de las mejores comedias que se han realizado nunca en España, la mejor comedia romántica. Y de las más difíciles, con los mimbres de “La gran familia”, un regimiento de niños y Pepe Isbert era más sencillo conseguir un éxito absoluto, la “¡Qué bello es vivir!” del cine español, una película de la que siempre tratas de renegar, por su tufillo a reivindicación de la familia numerosa opus-nacional-católica, pero que a pesar de eso se sostiene, se mantiene en el tiempo, señal de que trasciende su sectario mensaje, de que hay algo más, sentimientos, cine, verdad, lo mismo que respira “Vuelve San Valentín”, conseguir que un planteamiento descabellado, inverosímil, se acabe convirtiendo en verosímil, plausible, aceptable. Lo que constituye la magia de la comedia romántica, capaz de transformar un ñoño culebrón, en una historia de amor universal.

“Aquello que creemos es la verdad, porque sólo en la verdad podemos creer.”

34-“El camino” (1963) Ana Mariscal



La ironía no funciona en cine, salvo que sea formal, a lo Sirk, a lo manierista. La imagen nunca engaña, lo que en apariencia puede parecer irónico la imagen lo desnuda, lo desenmascara. Miguel Delibes tiene ese plus que es imposible de trasladar al cine, al menos de forma tan sutil, el único modo es mediante la astracanada, “Una pareja perfecta” sería el ejemplo perfecto. Ana Mariscal se queda a medio camino, en el justo punto que separa el neorrealismo, la inocencia, del sainete, del cinismo. La aproximación correcta a la novela de Delibes, y a la vida en general. La más cinematográfica, la más española, la más castellana, una aproximación llena de moscas, de tintorro, de testosterona.

“El cielo gira” desde dentro, y con niños. La mejor película coral de Berlanga, con la ternura baturra de Unamuno, “El camino” de Delibes no deja de ser la segunda parte oficiosa de “La tía Tula” de Unamuno. Con la sencilla profundidad de Elena Fortún y De Sica. El testamento de un mundo, que por desgracia, ya ha desaparecido, las personas no, las personas sólo cambian por fuera. El bruto, el luto, se lleva por dentro.



Ana Mariscal y Miguel Delibes durante el rodaje

P.D: Maribel Martín nació siendo actriz.

35-“Del rosa al amarillo”

(1963) Manuel Summers



Del amor en la infancia, al amor en la vejez. Rodado por un niño grande, Manuel Summers, que juega con el cine como si fuera un juguete nuevo lleno de posibilidades. Actores no profesionales, apenas diálogos, escenarios naturales, reducido presupuesto, equipo de amigos, ternura, y talento. La piedra de Rosetta de la filmografía de Summers, de aquí salen todas sus películas, es el germen, de las buenas, las malas se bastan solas. El mejor documental, ficcionado, sobre la infancia en los años 40 y 50, bastante similar a la de los años 70 y 80, y a años luz, para mal, de la de los 90 y siguientes, parezco el abuelo Cebolleta. La prueba está en que ningún niño actual sabría decir quién es el abuelo Cebolleta, ahora que lo pienso, yo tampoco, lo repetía como un lorito porque me hacía gracia el nombre. Creo que es un personaje de tebeos, perdón, de cómics, de Bruguera, paso de comprobarlo, si descubro que está relacionado con la expresión arrimar la cebolleta, me cargo de una tacada toda mi infancia.

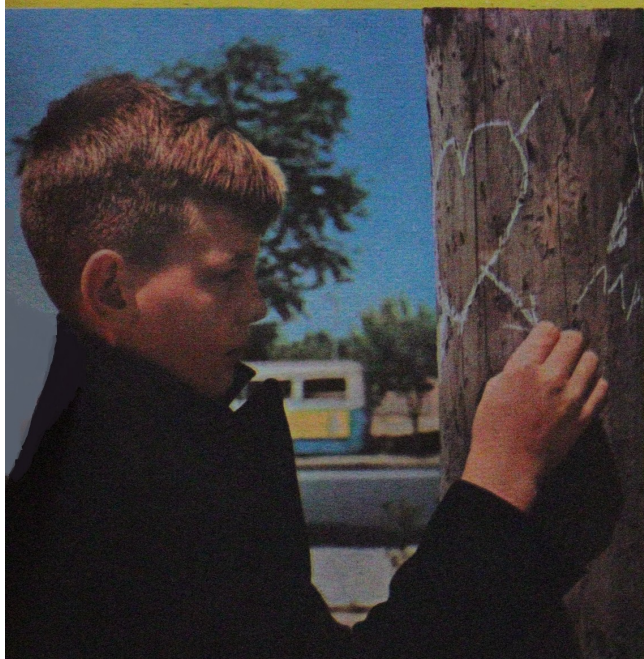


ESCANDALOSO PATEO AL JURADO

*

SUMMERS,
premio
al mejor
director
por

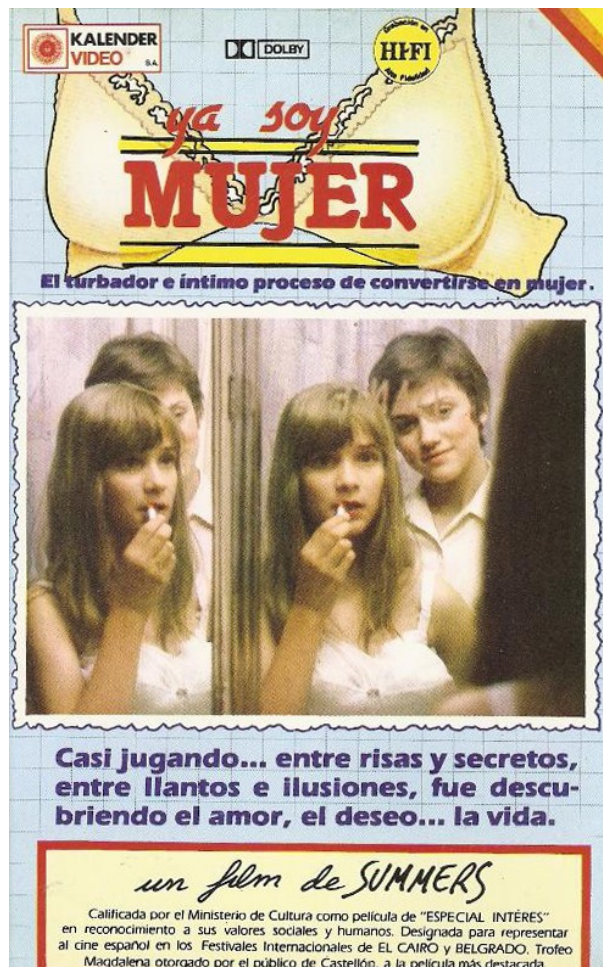
“Del rosa
al
amarillo”



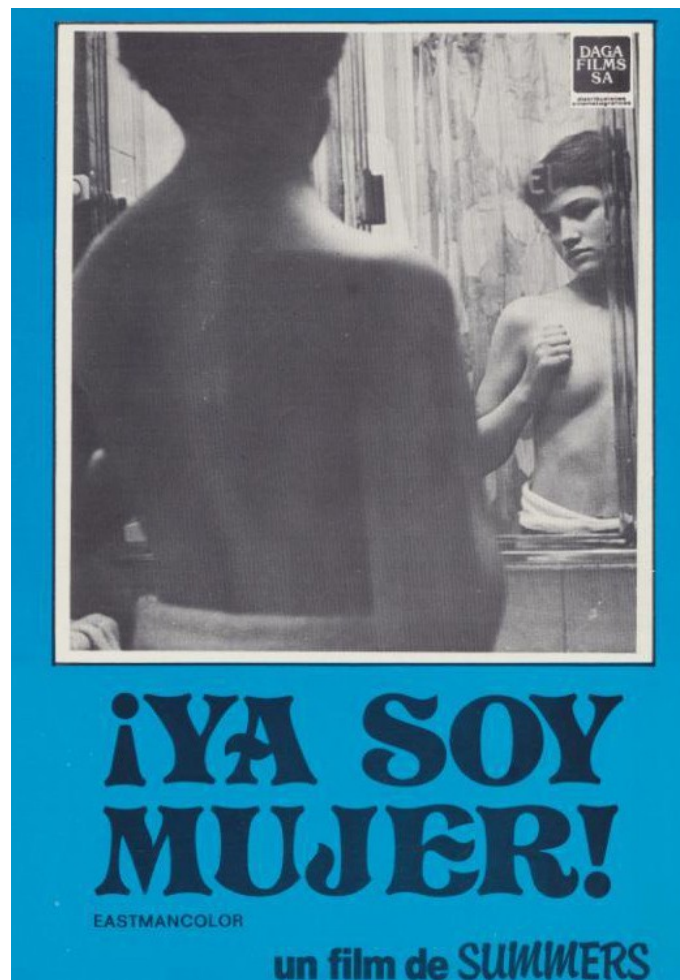
P.D: “¡Ya soy mujer!”
(1974) Manuel Summers



Lo más sorprendente de las películas sobre adolescentes de Summers, es su espontaneidad, la sensación de que nadie está interpretando. Algo que no se consigue con atajos, sino con mucho trabajo, ganarse la confianza de un adolescente, de un niño, no es fácil. El trabajo de Summers en sus películas comienza mucho antes del rodaje, en concreto en ésta dos semanas antes ensayando durante siete horas diarias, haciendo que los adolescentes jueguen con sus papeles, los intercambien, generando un ambiente de camaradería, de pandilla. Eso en cuanto a los intérpretes, en cuanto al guión, la naturalidad, la frescura, está conseguida mediante un arduo trabajo de investigación previa, que toma como base el libro “El segundo sexo” de Simone de Beauvoir, y a la elaboración de cuestionarios sobre los temas clave de la película, la primera regla, los primeros escauceos sexuales, enamoramientos, los abusos adultos, etc., para que fueran respondidos anónimamente por niñas de la misma edad. Y solo cuando el grado de coincidencia en las respuestas era de un 89% o un 90% lo incorporaba al guión, dejando total libertad a los intérpretes para que hicieran suyos los diálogos, muchos de los cuales salen de la observación previa en los ensayos, vamos que no son literatura de despacho. Por eso todo lo que sucede en la película, hasta el más mínimo detalle, respira verdad, porque realmente lo es, las anécdotas son reales, no elucubraciones, imaginaciones, adultas. Para Summers las películas son un juego, como buen niño adulto, coleccionista de juguetes, y el resultado es que los adolescentes, no profesionales, de sus películas juegan, no interpretan.



Los años 70 en España supusieron un despertar sexual sin precedentes, los libros y enciclopedias sobre sexología inundaron las librerías, las casas, lo que acabó supurando en el infame cine del destape, que transformó a los espectadores españoles de salidos en potencia a salidos a secas. La película de Summers está al filo del morbo, a medio camino entre el naturalismo y el sensacionalismo, aunque sin llegar a traspasarlo nunca gracias a la increíble falta de malicia, inocencia, ingenuidad, ternura, *Made in Summers*. Le llegaron a acusar de corruptor de menores, y solo fue autorizada, un año después de su realización, para mayores de 18 años, todo un contrasentido, que una película sobre el despertar sexual de unos adolescentes, sobre su confusión, no la puedan ver los aludidos, lo mismo pasó con “Adiós cigüeña, adiós”. Conviene recordar que la película es de 1974, es decir, que el abuelo no había muerto, y que todavía existía la censura, que primeramente la prohibió y después trató de propinarla más de cuarenta cortes, cosa que al final no sucedió. Como supuestamente Summers era de derechas, algo que no se trasluce para nada en sus transgresoras películas, hicieron la vista gorda, lo que no impidió que la película levantara una gran polémica, con cartas de adhesión y repulsa incluidas:



“Manuel Summers aborda un tema delicado en “¡Ya soy mujer!”, delicado en cuanto al tratamiento narrativo en diálogos e imágenes, ya que la balanza podría perder su equilibrio e inclinarse al lado de lo chabacano, de lo chocarrero, o del melodrama. pero Summers ha escrito su guión, que él mismo ha realizado, con la cabeza clara, el espíritu audaz, el lenguaje desenfadado y la mirada atenta, unas veces irónicas, otras francamente burlonas, y aun otras impregnadas de ternura, a ese paso de la adolescencia a la pubertad, a la transformación en persona adulta, que se produce en toda fémina constituida normalmente.” Miguel Pérez Ferrero (Donald)

“Innegablemente, en esta película se expone maravillosamente gran parte de esos problemas de la adolescencia femenina, y suponemos que su exhibición pública servirá para unos padres se reafirmen en su misión educadora, mientras que para otros será un revulsivo o denuncia a la poca importancia que dan a la formación social y humana de los hijos que están en la edad crítica.” Carta firmada por los siguientes Doctores en Medicina: Dr. Alonso Miguel, Dr. Rubio Gil, Dra. Agromayor Arredondo, D. Mauricio Perea, D. Eugenio Barahona, Dra. Luisa Colmenar, D. Antonio Piedra, Dr. Guillén Briso Montano, Dr. Meléndez Hurtado y Dª Pilar Benavides.

“Estamos ante un film de denuncia que bajo una apariencia sonriente y caricaturesca, ataca enérgicamente la pacatería de la sociedad española, la dimisión de los padres en un problema básico para la formación de sus hijos y la incapacidad de los profesorado, en este caso religiosos –nada se apunta respecto a los laicos– para guiar a chicos y a chicas al conocimiento de su propio cuerpo y al regimiento limpio y natural de sus instintos. Pero –y era inevitable que el pero surgiera– Summers se deja resbalar a una cierta complacencia en la descripción de hechos, de conversaciones, de circunstancias vistas con sonriente realismo y el filme se le hace un poquillo rijoso. No es esta actitud la deseable.” **Lorenzo López Sancho**

El rotundo éxito de “Adiós cigüeña, adiós”, 3.457.167 espectadores, precalentamiento para la realización de “¡Ya soy mujer!”, o su versión más edulcorada, abrió el camino para que el propio Summers fuera más allá, arriesgara más en su propuesta, también económicamente, ya que Summers era productor asociado para poder tener control absoluto en el reparto, en el calendario de rodaje y las localizaciones, y le salió bien la jugada, se convirtió en su cuarta película más taquillera hasta el momento, 1.782.713 espectadores (la segunda es “No somos de piedra” (1968), 2.637.006 espectadores, la película que inauguró el patético Landismo, y la tercera la segunda parte de “Adiós cigüeña adiós”, “El niño es nuestro”, 1.787.804 espectadores), y a mayores es mucho mejor que su precuela. No está de más recordar otros títulos españoles estrenados ese mismo año, 1975, para comprobar el riesgo que corrió Summers con la película: “Novios de la muerte” Rafael Gil, “Tres suecas para tres Rodríguez” Pedro Lazaga, “Pepita Jiménez” Rafael Moreno Alba, o “Casa manchada” Nieves Conde, todas ellas profundamente trasnochadas. Pocas películas de las postrimerías del franquismo, de la transición, de la tercera vía, del Landismo, del Sacristanismo, han resistido bien el paso del tiempo, por el contrario “¡Ya soy mujer!” podría estar rodada mañana, el despertar, o sepultura, que supone el tránsito al mundo adulto, siempre será igual de desconcertante, de humillante. A destacar las bellísimas confesiones, la fluidez, agilidad, en las transiciones, dignas del mejor Truffaut, y la maravillosa actuación de la debutante, angulosa, Cristina Ramón, la irrupción más potente, la presencia más fotogénica, del cine español junto con la entrañable Ana Torrent (“El espíritu de la colmena”), y que tras protagonizar otro par de grandes películas, “Los claros motivos del deseo” y “Luto riguroso”, ambas del 77, desapareció del cine para nunca más volver. Supongo que huyendo del cortito destape, que cercenó de raíz tantas y tantas carreras prometedoras. Que su personaje se llame Celia no puede ser una casualidad, fijo que es un homenaje envenenado a los libros de Elena Fortún, o dicho de otro modo, Celia con un chute de hormonas, o como dirían en la película, a la cándida Celia le visita su primo de América.

Un ejemplo más de delicadeza, de sensibilidad, de Manuel Summers, el gran pesimista vitalista, como Tono, como Chumy Chúmez, en clave de tragicomedia, la adolescencia es un chiste verde sin puta la gracia.



“Yo soy un señor al que le gustaría tener siempre diez o doce años, jugar a todo y no tomarse nada en serio. Un día hacer cine y otro chistes, o anuncios... como un divertimento.” **Manuel Summers**



36-“Espanya is different” (España es diferente) (1963) Carlos Barba



Antes de nada una aclaración, Carlos Barba y no Carles Barba, y no por catalanofobia sino porque él firmaba así (véanse las caretas de entrada de los años 60 y 90, me temo que el abuelo ya había muerto), como CARLOS BARBA (un caso parecido al de Lorenzo Soler, al que le es indiferente que le llamen Lorenzo o Llorenç, como su web tiene como dominio lorenzosoler, y su último libro, “De barro y oro”, está firmado como Lorenzo Soler, pues yo le llamo Lorenzo). Supongo que algún familiar indepe (probablemente su hijo pequeño que se encargó de subir sus películas a vimeo) lo ha querido llevar a su cerril terreno, Carlos Barba no era nacionalista (“*Sóc molt català, no independentista, i de dretes*” (Soy muy catalán, no independentista, y de derechas)), y lo ha catalanizado, una infantil costumbre muy en boga. La de Franciscos, en homenaje a Paquito Franco, que milagrosamente han derivado en Francesc. El mito de que el catalán estaba prohibido con Franco es eso, un mito. Como prueba tenemos las películas de Carlos Barba, rodadas y premiadas (incluso por el Ministerio de Información y Turismo) en catalán, y ni acabó en la cárcel ni las doblaron al español. De hecho esa es una de las razones de que sea un director prácticamente desconocido, sus películas apenas se vieron fuera de Cataluña, de su Tarragona natal. El catalán es lo que tiene, que es una lengua, o dialecto para que nadie se ofenda, regional, local. Lo triste es que el catalán en la actualidad se asocia en exclusiva al independentismo, antes se asociaba al antifranquismo, y es la peor noticia para su supervivencia, cuando algo se vincula a los extremos, a los talibanes, a lo oficial, desaparece por completo porque provoca rechazo, repulsión. Si con una enseñanza casi al 100% en catalán, fenómeno llamado imposición lingüística, lo de inmersión es un eufemismo, no han conseguido que el catalán sea la lengua habitual de los catalanes, la partida está perdida, lo que no es útil, valioso, ni con sangre entra, que se lo digan al vasco y al bable.

A diferencia de otros directores amateurs españoles, la calidad fotográfica de las películas de Barba es infinitamente mayor, y no hay mayor misterio, Barba era millonario, empresario textil (cuando el textil, la lana, era exclusiva catalana gracias a Franco, Castilla, el granero-lanero de España, de Europa, todavía no se ha recuperado de ese ostión a dos manos, unos tienen la fama y otros cardan la lana), y en lugar de un borroso, desvaído, 8mm., utilizaba un exquisito, definido, colorido, 16mm. Un formato que no estaba al alcance de muchos amateurs (sin ningún matiz peyorativo, todo lo contrario, filmar por placer, no por dinero, es la única forma digna de rodar), incluso de muchos profesionales. Que nadie vea en mi palabras un prejuicio de clase, resentimiento de pobre, hubiera sido muy cínico por parte de Barba rodar en 8mm. pudiendo hacerlo en 16mm. sin hipotecar a sus familias como hacen las nuevas hornadas de aspirantes a directores españoles. Si eliminamos de la historia del cine a los directores con posibles, con la espalda bien cubierta, nos quedamos en cuadro. Lo importante es que tengan talento, genio, al margen del dinero, el dinero lo único que hace es mejorar el acabado, comprar buenas críticas y facilitar la distribución comercial, tres cosas que francamente me resbalan por completo como espectador. Barba tiene cierto talento, sin llegar a la genialidad, para captar imágenes justas, necesarias, para el montaje hiperfluido y aparentemente aleatorio a lo “Mondo Cane”, a lo “Juguetes rotos” (1966), “Aspectos y personajes de Barcelona” (1964) podría pasar por una superficial precuela, sale incluso el Gran Gilbert, pero le falta profundizar en los temas, se queda casi siempre en la mera reproducción fotográfica, en el reportaje. Barba es más un reportero de actualidad, de sociedad, la cabra burguesa tira al monte, que un director de cine al uso, aunque utilice el sonido, los comentarios, como contrapunto irónico a sus imágenes. Digamos que a pesar de que muestra todos los espectros de la sociedad, desde la aristocracia a los bajos fondos (gracias al insulso, pan con pan, Francisco Candel, el Aldecoa catalán, que le introdujo en esos ambientes), su principal obsesión es captar la singularidad, la belleza, es más retratista que narrador, más muralista que cronista, en la línea, muy mejorada, de Joan Capdevila Nogués, aunque con el paso de los años sus películas han adquirido un poso casi antropológico, como testamentos de una Barcelona, de una Cataluña, estrafalaria, libertaria, llena de contrastes, que ya no existe. Solo queda el clasismo, el supremacismo, la cutre endogamia de la burguesía catalana, de la eterna gauche divina de la muerte. Vamos que no es el Juan Bollaín de “La Alameda” (1978), ni el Val del Omar de “Fiestas Cristianas / Fiestas Profanas” (1934-35), pero tampoco un simple tomavistas, un vulgar dominguero. Su par castellano sería el entrañable Luis Cortés, “Un domingo” (1960), otra cápsula temporal de la vida cotidiana de posguerra. Su visión de España es más abierta, honesta, comprensiva, que “Lejos de los árboles” (1972) de Jacinto Esteva, hay hasta el testimonio gráfico de un gitano y su cabra subiendo la escalera en las cercanías del Tormes en Salamanca, pura mitología hispana. Más un puntito de salidismo heterosexual, y de vitriolo a lo primer Lorenzo Soler, “Antisalmo” (1970), muy recomendable, reivindicable.

“De este país que tiene tantas cosas buenas y tantas cosas dolorosas, pero que yo las quiero todas mezcladas, porque todas las buenas y esta manera de ser un poco alocada, constituyen nuestra característica, nuestra forma especial de existir.”

Josep M.^a de Segarra

P.D: “Cabo de Gata en los años 70”
(1971-1980) Philippe Dupiereux



La historia del cine español amateur y/o dominguero tomavistas, observacional o impresionista para los más ridis, antes de la aparición del cine digital, y también después para que vamos a engañarnos, podría ocupar como mucho un par de folios, y si hablamos de calidad cinematográfica, de preocupación por el lenguaje, por el montaje, por la fotografía, por el encuadre, sólo podrían figurar dos nombres, Luis Cortés, y el del pintor belga afincado en España desde los años 70 Philippe Dupiereux. Que con “Cabo de Gata en los años 70”, marcó un hito cinematográfico en el cine amateur en España que todavía está muy lejos de poder ser superado. En estos casos para calibrar la grandeza es indispensable recurrir a grandes nombres, a grandes películas, Vittorio de Seta, sus cortos sicilianos (años 50), Bruce Baillie, “Valentín de las Sierras” (1971) o Johan van der Keuken, “Las vacaciones del cineasta” (1974), tres verdaderos maestros del mal denominado cine documental creativo, del cine en general.



Con la diferencia de que Philippe Dupiereux no era ni tan siquiera consciente de que era un director de cine, de que estaba filmando una película. Se limitó a recoger imágenes de una tierra, de unas gentes, que amaba, Almería, durante sus numerosos viajes, paseos, por la zona, con su Bolex no profesional de 16 mm. sin sonido y la luminosa película Kodachrome. Imágenes que posteriormente montó con la sabiduría de un maestro, de un orfebre, acompañadas, acariciadas, por el sonido del viento, la esencia de Cabo de Gata. En principio, todo muy sencillo, algo que podría hacer todo el mundo, como los cuadros de Miró, pero casualmente quien los hizo fue Miró y no otro, quien hizo “Cabo de Gata en los años 70” es Philippe Dupiereux y no otro.



En sus sencillas, cotidianas, bellísimas, imágenes, en las que contrasta la modernidad recién llegada, con la tradición a punto de desaparecer, lo que otorga a las imágenes un valor suplementario de documento, testimonio, gráfico, de una época, se adivina, se intuye, la mirada de un pintor, de un artista. De alguien capaz de fusionarse, mimetizarse, con lo que rueda, con lo que observa, borrándose, dejándose contaminar, empapar, por el paisaje, por las personas, consiguiendo hacerse transparente, invisible. Es la imagen la que marca, define, el encuadre, no el encuadre el que marca, define, la imagen, una modestia, clarividencia, bastante inédita en el caso de un director amateur, y que hace honor al origen etimológico de la palabra, amator, el que ama, en este caso al cine, a Almería. El cine vacacional sin pretensiones, ambiciones, alcanza su pináculo, su esencia.



Philippe Dupiereux y su mujer Marian (Marie Jeanne Tarte) paseando por los paisajes recogidos en la película 40 años después.

37-“En busca del amor”

(1964) Jean Negulesco



(¿Dónde van las chicas buenas cuando quieren ser malas?)

No lo puedo evitar, me encantan las caricaturas de España, de los españoles, si fuera un género, sería en el que me encontraría más agustito, sobre todo las realizadas por directores extranjeros, como “Las 10:30 de una noche de verano” de Jules Dassin. Las españoladas, las berlangadas (me refiero a las películas en color), están hechas con demasiada mala ostia, no hay compasión con el burlado, sólo ganas de hacer sangre, no es ironía, es saña, crueldad. Un ejemplo en literatura sería el libro de Díaz-Plaja “El español y los siete pecados capitales”, el retrato más certero de la idiosincrasia del español, escrito desde la distancia del diplomático, del humor. Más o menos lo mismo que hizo Cuerda con “Amanece que no es poco”, una españolada con humor inglés, y con americanos, la genial actuación de Gabino Diego. En “En busca del amor” los protagonistas españoles están interpretados por un americano y un canadiense, la cuota hispana la pone Manolo Morán haciendo, para variar, de guardia urbano ordenando el tráfico. Si la de Dassin terminaba convirtiéndose, a su pesar, en una caricatura, gracias a la exageración, al exceso, al hiperdramatismo, aquí la caricatura es deliberadamente buscada. Una humorada que no se avergüenza de serlo, un sainete en CinemaScope, y color a todo trapo. Olvidaros de la forma, no hay un director detrás haciéndose el autor, hay un director que elige siempre la opción del espectador, la que muestra de la forma más clara, más simple, todo lo que sucede en la película, Negulesco no se pone en medio, se subordina a la historia, a los personajes. Una falta de pretensión, de egocentrismo, que se agradece, una forma de descongestionarse de tanta autoritis. Cine descaradamente comercial sin complejos.



La superioridad con respecto a las españoladas, estriba en dos puntos principalmente. El primero, la ausencia de machismo, las protagonistas buscan, y encuentran, el amor, no un marido, cuando están solas en casa están en bragas, no vestidas de noche. El machismo, la indolencia, de los españoles, está visto desde el punto de vista de la mujer, no del hombre, lo más habitual, el guión está escrito por una mujer, y se nota. Los personajes femeninos, no son simples objetos, por muy bellas que sean, tampoco hay que pedir perdón por ser guapa, son mujeres con carácter, libres, independientes, tan vivas la virgen como los hombres, sino más. La inquietante Ann-Margret, con una espectacular subida de bragas, borda el papel de echada palante, de chula, de mujer sin prejuicios, sin ataduras, ni frenos culturales, morales. Papel que generalmente sólo suelen interpretar hombres, por lo que la película se podría llegar a calificar como feminista, y anti-española. Como ha retrocedido el cine americano desde los años 60, ahora una película tan libre, igualitaria, sería completamente inviable, irrealizable. El segundo punto, el contrapunto, el punto de vista externo, ajeno, en una doble vertiente. Desde fuera de la película, el director, el rumano afincado en América, Negulesco, un amante de la cultura, de la pintura, española, Goya, Velázquez, el Greco. Desde dentro, las tres protagonistas, tres americanas en Madrid. Sólo con ese contraste, americanas-españoles, ya tienes la comedia romántica costumbrista a punto de caramelo, el calimocho (vino (España) + Coca Cola (EE.UU)) listo para servir, sólo hace falta que rule.



Y vaya si rula, los españoles más salidos vistos jamás en una película, Alfredo Landa por comparación es un caballero, a destacar el vecino voyeur que se merienda la película. Bocaballos de sardinas para desayunar, con las cabezas incluidas. Horchata. La Cibeles. El acueducto. El Pardo. Cenas a las once y media. Visita al Prado, con síndrome de Stendahl y todo, al contemplar un cuadro del Greco (no salen cuadros de Goya porque estaban de intercambio en una exposición en Londres). Banda sonora con castañuelas y guitarra flamenca, como si del ridículo “Sketches of Spain” de Miles Davis se tratase. Una corrala. Fiesta Flamenca hasta el amanecer. Hombres peludos y cetrinos. Desayuno con embutido y tintorro. El Alcázar. Visita a Toledo. Bodega. Brindis taurino no concedido. Mulas acarreando una barca. Organillo. Churros. Chiringuito en Estepona. Gitanitos bailando, y pidiendo. Carrito de los helados. El afilador. Carteles franquistas de la celebración ESPAÑA EN PAZ. Jerez. Batas de cola. Geranios. Chulos de playa. Pescaito. Don Quijote. Antonio Gades bailando en plan taurino, en plan toro, acompañado por una Ann-Magret con un ceñidísimo vestido de faralaes rosa. Lo que viene siendo casticismo yanquí, americanada cañí. La versión frívola de “Le ragazze di Piazza di Spagna” de Emmer, la cosmopolita de “Eva 63” de Lazaga, que eran cinco chicas de pueblo en la capital. Mr. Marshall viene de vacaciones para quedarse. Cerrando el círculo, la he descubierto gracias a la revista española “Film Ideal”, y Negulesco murió en Marbella. ¡ÓLE!



*(mi cuadro favorito de Buffet, el pintor favorito de Negulesco,
dan ganas de rodarlo)*

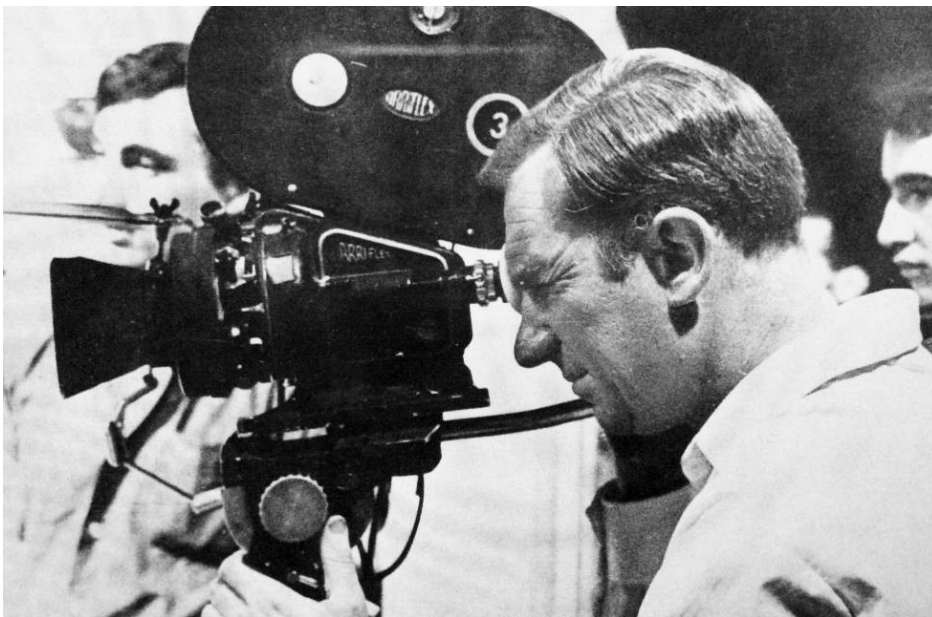
38-“El extraño viaje” (1964) Fernando Fernán Gómez



“La tía Tula” pasada por el almirez del esperpento. “Calle Mayor” trasladada a la Plaza del Pueblo. “Los niños terribles” Pavón style, con reconstrucción a lo Sherlock Holmes, a lo “El Caso”, incluida. Impagable el desfile de modelitos de Larrañaga, y el personaje de Angelines, en cuanto se va del pueblo, la película pasa de la comedia costumbrista al drama existencialista. En definitiva, una película moderna, que va de cateta. Una loba con borreguillo.

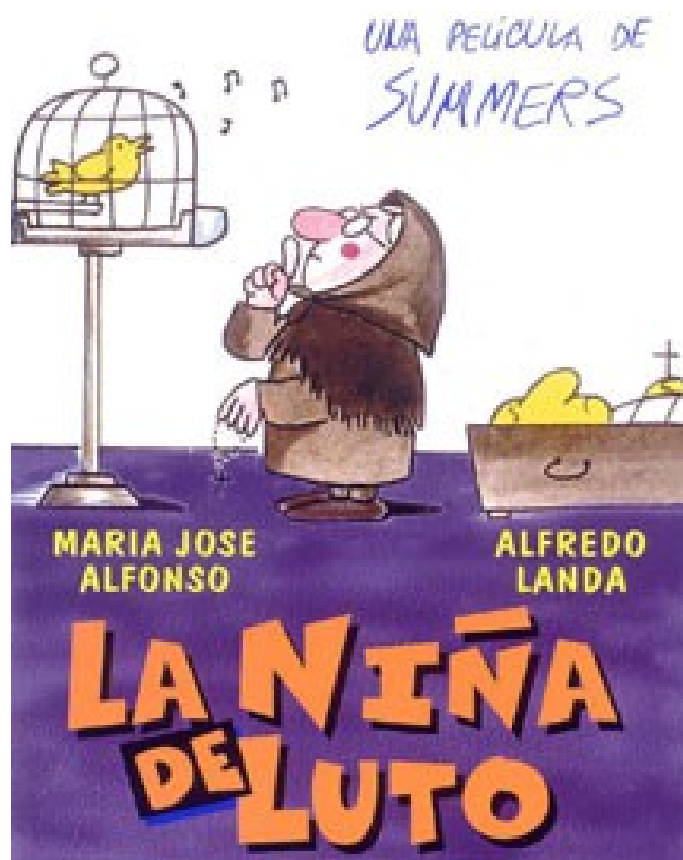


*"Deja la lujuria un mes y ella te dejará tres."
"¡Qué burro eres!"
"¡Qué andares más modernistas te has echao!"
"Tengo un comecome y un regomello."*



39-“La niña de luto”

(1964) Manuel Summers



¿Qué era la juventud en la dictadura fascista de Franco? Una pausa entre lutos, un duelo continuo. La omnipresente presencia castradora de la religión anulaba de tal manera el presente, la alegría, que convertía la vida en algo irrespirable, invivible. Sus progresistas principios se pueden resumir en siete palabras: paciencia, resignación, sacrificio, conformismo, deber, respeto y autoridad. Y un concepto que engloba a todos, miedo, a la vida y a la muerte, al presente y al futuro. Tratar de subvertir estos mediocres “valores”, más que una osadía era una quimera, sobre todo para las mujeres, educadas desde la cuna en la abnegación, en la insignificancia, en la invisibilidad. Represión, coacción, que se extendía a todos los órdenes de la vida, y que no tenía ni tan siquiera el respiro del ámbito doméstico, tan asfixiante, coercitivo, como el resto. Las dictaduras, las religiones, son un burka invisible, incomprensible, desde fuera, desde la democracia. La casa de la protagonista, sus costumbres, sus rituales, sus estrictas normas, son una maqueta a escala, una metáfora, del franquismo, del nacional-catolicismo.

ECO FILMS, S. A.
IMPALA, S. A.



la niña de luto

un film de SUMMERS

A muchos espectadores actuales lo que recoge la película les puede parecer una exageración, comprendo que resulta difícil de creer que existiera un tiempo de una ingenuidad, pasividad, tan salvaje, una sociedad tan infantilizada, oprimida, sojuzgada, en la que los españoles eran tratados poco más o menos que como niños idiotas, retrasados, pero existió realmente, y “La niña de luto” es lo más parecido a un documental de la época. Porque el visionario Summers inauguró en España el concepto de cine fronterizo, o ficción documental, lo que viene a ser cine observacional con una estructura narrativa de cine de ficción, la mejor manera de hacer una radiografía de la actualidad, del presente, sin aburrir a las moscas. “La niña de luto” es un documental de ficción, “La tía Tula” sureña, amateur, la versión filmica de libro “Usos amorosos de la postguerra española” (1987) de la siempre certera Carmen Martín Gaité. La espoleta de salida del denominado cine andaluz. Cine andaluz profundamente español, castellano, castizo, italiano, ese cortejo fúnebre fusionado con una carrera ciclista es un delirante, socarrón, homenaje a su película favorita, “Milagro en Milán”. El neorrealismo italiano le dio un cuajo, una prestancia, al cine español que no tenía, si a eso le sumamos la nueva ola francesa en el caso de Summers, la combinación no podía ser más potente, acertada, sencilla. Realidad, costumbrismo, más modernidad, libertad, formal, las transiciones de Summers son auténticos chispazos, latigazos, los juguetes cómicos, de montaje, que inserta cuando menos te lo esperas, la manera en que utiliza las canciones para explicitar los estados de ánimo.



La sensibilidad, delicadeza, con la que Summers narra la casta historia de amor entre los dos protagonistas, es inédita en el cine español, tan dado al exabrupto. Un romanticismo desaforado, trasnochado, inocente, sin el menor atisbo de distancia irónica, de cinismo. “La niña de luto” es una película trágica disfrazada de comedia, un bolero, como todas las grandes películas de Summers, un nostálgico fatalista, un tímido extrovertido. Una película depresiva, tristona, que rezuma vida, alegría, por los márgenes, en segundo plano, lo que viene siendo el contrapunto, un arte que domina Summers a la perfección, un inocentón con rebaba, un director complejo, profundo, que se disfraza de payaso, de bufón, para llegar con más facilidad al espectador español medio, un adulto en pantalones cortos.

“El problema del cine es comunicar con el público. Si se hace una película tiene que gustar al público, y para comunicar tienes que emitir un mensaje en una clave que sea reconocible fácilmente. Si el receptor no está educado para la clave que utilizas, tendrás que pasarte a la clave del público, o no hacer nada, o decidirte a montar un departamento de películas educativas en el Ministerio de Educación Nacional, para que dentro de treinta, o cuarenta años puedas hacer las películas que tú quieres.”

Manuel Summers





P.D-1: “Me hace falta un bigote”
(1986) Manuel Summers



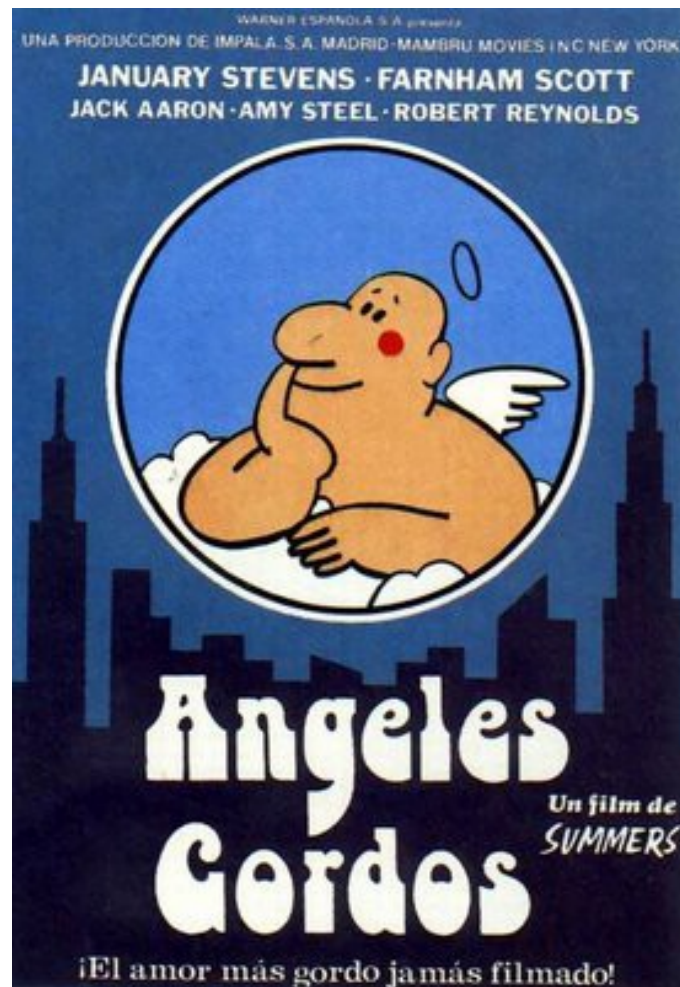
Summers fue un adelantado a su tiempo, un visionario del cine español, y no solo por ser de los primeros en emplear la cámara oculta y actores no profesionales. Cuando el concepto *“film in progress”*, película hecha sobre la marcha, ni tan siquiera existía, Summers ya lo empleaba. En *“Me hace falta un bigote”* se marca una película sobre como hacer una película, y la va construyendo mientras la ves, adelantando el futuro al presente. Hace una síntesis perfecta de toda su filmografía, de *“De Rosa al Amarillo”* a la trilogía *“To er mundo...”*, mezclando a capricho realidad, en clave casi documental, con ficción pura y dura, que acaba resultando, a pesar del blanco y negro, tan real como la parte documental interpretada por el propio Summers y su familia. Lo que en la actualidad se llamaría cine fronterizo, que como se puede ver en esta película, de nuevo tiene lo justo. La estructura fusiona presente con pasado y futuro, lenguaje televisivo con cinematográfico, de manera magistral. Inserta el metalenguaje en la trama sin que sea un añadido, un pegote, como en la genial *“La gran mentira”* de Rafael Gil.

Summers, como en todas sus grandes películas, *“Del Rosa al Amarillo”*, *“Juguetes rotos”*, *“Ángeles gordos”*, se enfrenta a una historia llena de ternura, de delicadeza, sin caer en lo empalagoso, en lo ñoño, manteniendo la dignidad, el equilibrio, en todo momento. Cómo lo consigue, es un misterio, cualquiera con los mismos mimbres sólo conseguiría pasteles, merengues. Aborda la infancia con una absoluta autenticidad, falta de pretensión, desde la más estricta cotidianeidad, construida en base a pequeños detalles accesorios, casi pueriles o escatológicos, que en las películas de Summers acaban adquiriendo tintes épicos. Las amistades infantiles de sus películas son tan entrañables como las de Ford, o las de Jaime de Armiñán, la escena del niño moribundo, o las declaraciones de amor en el servicio, son verdaderos monumentos, auténticas filigranas que combinan a la perfección tragedia con sentido del humor. Nadie como Summers, con el permiso de René Clair y Chaplin, sabe mezclar nostalgia con vitalidad, superficialidad con profundidad, escepticismo con ingenuidad.

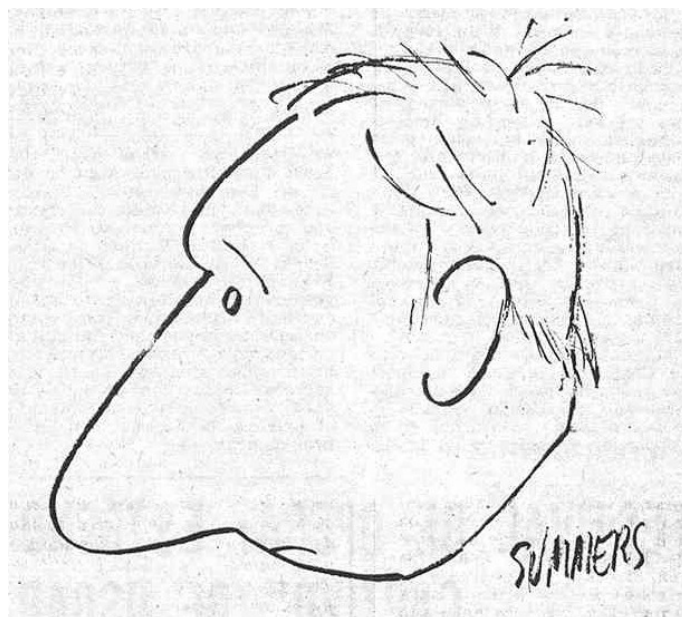


“Su cine, su mejor cine, siempre se movió entres estos dos lugares: lo sensible y lo sensiblero, el humor ingenioso y el chiste fácil, la observación y el voyeurismo. Es decir, el concepto y la adulteración del mismo.” **Zacarías Cotán Rodríguez**

P.D-2: "Fatty angels" (Ángeles gordos)
(1980) Manuel Summers



En la trampa de hacer una película en los EE.UU, han caído muchos directores españoles, no han caído más simplemente porque no han tenido la oportunidad. Pues bien, Manuel Summers también cayó en la trampa, de forma deliberada, premeditada. Como era un director inteligente, un genio, salió del embite con dos orejas, y el rabo, no entre las piernas precisamente. Summers hizo una película americana, a la española, no una película española, a la americana, como suelen hacer los mediocres, los pelotas. En lugar de hacer un trabajo de encargo ajeno a su universo, llevó su universo de vacaciones a los Estados Unidos. Lo bueno de tener un universo personal, y Summers lo tiene, de los más ricos, complejos, entrañables, del cine español, es que siempre va con él, su estilo es él mismo, no algo externo, no es sólo forma, algo que se trasluce en todas sus películas, incluso en las de los Hombres G. Summers siempre fue a su aire, al margen de las modas, fue un rebelde, un gamberro, un valiente, el cine español se lo ha pagado con el desprecio, con el olvido. En éste país de progresistas de cubata y adosado, ser un director de derechas, que hace películas de izquierdas, como Nieves Conde, no vende, vende más ser un director de izquierdas, que hace películas de derechas. En España se valoran más las palabras, los directores, que los hechos, las películas, así nos luce el pelo, un pelo con calva de curilla.



Volviendo a la película, Summers no se marca una película al estilo Hollywood, se marca una comedia romántica musical al estilo cine independiente americano. Un maravilloso homenaje a las películas de Fred Astaire y Ginger Rogers, digno del mejor Jarmusch, con idéntica ironía, y personajes entrañables que te gustaría llevarte a casa. Y la ternura marca de la casa Summers, una ternura que nunca cae en lo baboso, en lo ñoño, como “Milagro en Milán” de Vittorio de Sica, su película favorita. Summers subvierte los mecanismos de la comedia romántica, haciendo que la película la protagonicen una pareja de obesos, de fuercecitos, de clase baja. Sin recurrir al habitual hombre rico mujer pobre, o al revés, o al mujer bella hombre bestia, o al revés, aunque este caso raramente se suele dar en la comedia romántica, ¿machismo quizás?, ¿woodyallenismo? Como buena comedia romántica, hay enredos, y malentendidos, ahí es donde encaja Summers la estructura clásica de las comedias románticas para darle la vuelta, para hacer una comedia romántica manierista, transgresora, a pie de calle. Con la sencillez, profundidad, habitual de Summers, un oso de peluche con los dientes de vampiro. Como diría el propio Summers, el amor más gordo jamás filmado.



40-“La vida es magnífica” (Le voleur du Tibidabo) (1964) Maurice Ronet



Empecemos por lo importante, por lo metacinematográfico, por el chafardeo, la película sirvió para que el debutante en la dirección Maurice Ronet se levantara a la novia del vampiro Jean-Luc Godard. Ni más ni menos que Anna Karina, que en los años 60 era el ser más encantador, angelical, bello, del universo. Cuenta la leyenda que Godard al enterarse de la jugada vino a España con una pistola dispuesto a acabar con el gigoló francés, que por alguna extraña razón siempre creí que era homosexual (sus cejas hiperdepiladas, el abuso de la sombra de ojos, me pudieron confundir). El caso es que la sirenita danesa (que incluso tiene unas frases en danés en la película), que por sí sola levantó la filmografía inicial de Godard, la única que sigue viendo la gente, sin su encanto, fotogenia, muchas de ellas no se sostendrían, cuando tuvo que elegir entre el calvo prematuro de Godard, es decir, su carrera, y el dandy de Ronet (su anterior víctima fue Anouk Aimée, Ronet siempre picaba alto) es decir, el enamoramiento, la diversión, la aventura, pues tardó cinco minutos en decidirse.



La venganza de Godard fue en forma de película, de películas. Primero, la legendaria “Banda aparte” (1964), donde el personaje de Anna Karina es maltratado de principio y fin. Y como hablamos de un vampiro, pues tampoco desaprovechó la ocasión para sumar varios hallazgos cinematográficos de la película de Ronet, el principal el famoso bailecito del billar, las palmadas, la pata adelantá típica del flamenco, son directas derivadas de la coreografía de la película. Segundo, “Pierrot le fou” (1965), de nuevo el personaje de Anna Karina es una traidora que acaba mal. Y también tiene su conexión con la película de Ronet. Las canciones de Pierrot son de Duhamel, el autor de la banda sonora de “La vida es magnífica” (la canción principal tiene una doble versión, la francesa cantada por Anna Karina, y la española por Amparo Soler Leal, la futura esposa del productor, todo queda en casa), y fue Anna Karina la que quiso que fuera él, al que conoció en la película, quien las compusiera. Luego sin la de Ronet no existiría la de Godard.





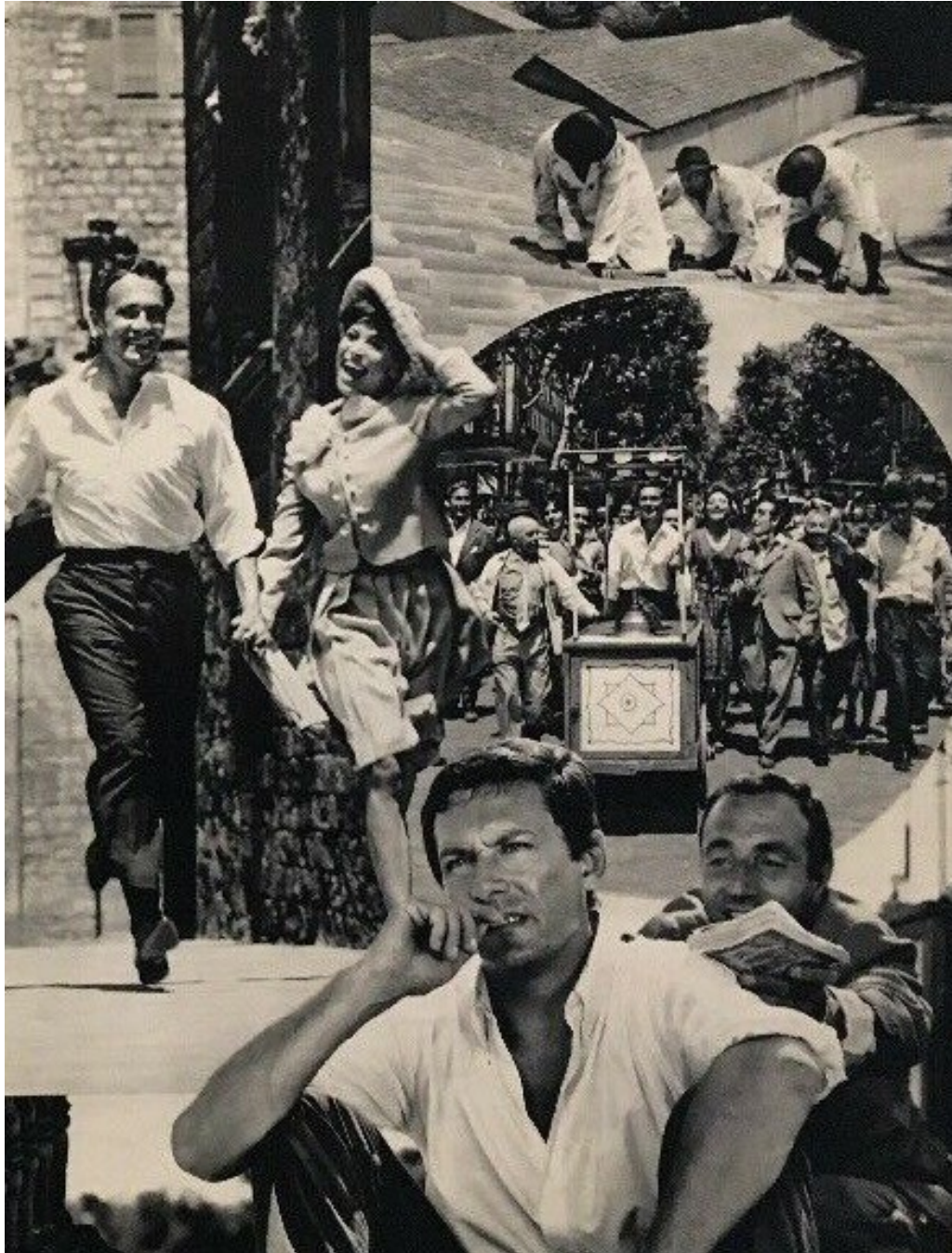
El proceso de gestación tiene su miga, en 1956 Ronet participa en la coproducción francesa-argentina “Sección desaparecidos” de Pierre Chenal. Una de las secuencias de esta película, en la que el delincuente Ronet huye de la policía siendo ayudado por una cuadrilla de chicos, le inspira la idea de un guión, que desarrolla con Jean-Charles Tacchella (el director de la mejor película sobre la cinefilia clásica, “Travelling Avant” (1987)) en un mes. La película quería rodarla en la Argentina, y su título iba a ser “La Bocca”. Mueve el guión pero nadie se interesa por el proyecto, que equivocadamente ven como un intento de hacer un remake de “Al final de la escapada”, de nuevo aparece Godard. En 1958 rueda con Malle una de sus películas más famosas, y su primer gran éxito, “Ascensor para el cadalso”. Agradecido Malle se compromete a financiar en parte su película junto con su hermano Vincent. Pero sigue faltando dinero. Entonces participa en una película española (con anterioridad ya había actuado en 1954 en otra coproducción española-francesa, “El torero” (Chateaux en Espagne) de René Wheeler), “Carmen, la de Ronda” (1959) de Tulio Demicheli, protagonizada por él y Sarita Montiel, que tiene mucho éxito en España. El productor barcelonés (de ahí que esté rodada en Barcelona) Alfredo Matas, que acaba de entrar en el mundillo del cine español por la Puerta Grande financiando dos obras maestras, “Plácido” (1961) de Berlanga, y “El buen amor” (1963) de Regueiro, decide jugarse el todo por el todo apostando por una gran coproducción con grandes estrellas internacionales, el debut de Ronet en la dirección, acompañado de Anna Karina, pero con una condición, que Ronet actúe gratuitamente en “Amador” de Regueiro, cosa que hace en 1965. La película, que llegó a tener cinco títulos diferentes, “Nôel au soleil”, “La extraña aventura de Nicolás”, “Navidad al sol”, “La vida es magnífica”, “Le voleur du Tibidabo”, fue un completo fracaso comercial, lo que lastró los futuros proyectos de Alfredo Matas, y sobre todo la incipiente carrera como director de Ronet, que sólo logró hacer una película más para televisión, “Bartleby” (1976), una aceptable adaptación del libro de Melville.



Ahora pasemos a lo secundario, al cine, aunque hablemos de una película realmente muy buena, casi magnífica, como ya anticipa el título. De hecho es una mezcla perfecta de comedia a la italiana, de libertad formal nouvelle vaguera, más un entrañable toque de casticismo berlanguiano, de humor blanco codornicesco, y de slapstick americano, hay gags que son puro cine mudo. Una equilibrada combinación de seriedad, formalidad, francesas, con desparpajo, picaresca, españolas, que va del costumbrismo al esperpento sin apenas transición. Dicho de otro modo, el espíritu lo pone España, y la técnica Francia. La gris Barcelona, en la película parece un híbrido entre Nápoles y París. La cuadrilla de amigos gorriones, compuesta por el dibujante y humorista Enrique Herreros, los actores Luis Ciges y José Nieto, el ciego de “La calle sin sol”, más el genial añadido de un anónimo chino, es inolvidable. La soltura, la fluidez, de Ronet, es bastante sorprendente en un primerizo, se ve que sus incursiones actorales con Malle, Deray, Becker, Dassin, Clément, Carné, Chabrol, y un larguísimo etcétera.



“Obreros y patronos bebiendo los mismos vinos, en los mismos vasos, esto es la democracia.”





41-“Anónima de asesinos”

(1965) Juan de Orduña



Siempre nos quedará la duda de lo que hubieran sido capaces de dar de sí Mur Oti, Lazaga, Rafael Gil o Nieves Conde, de haber realizado alguna película en los Estados Unidos con un presupuesto en condiciones. En el caso de Orduña, por suerte para el cine español, no, “Anónima de asesinos”. Siempre nos quedará la duda de como hubiera sido una película de la saga de James Bond, interpretada por el cachondo de David Hasselhoff. Bueno no, existe “Anónima de asesinos”, protagonizada por Wayde Preston, un clon avant la lettre, de David, nuestro socorrista metebarriga favorito. Y no, “Anónima de asesinos” no es una parodia de James Bond, no se puede hacer una caricatura de una caricatura. Tampoco es una relectura cínica a lo Pantera Rosa, a lo Alphaville. “Anónima de asesinos” es un thriller de espionaje tan artificioso, tan inverosímil, como “A quemarropa” de Boorman. Una artificiosidad, una falta de verosimilitud, completamente deliberadas, buscadas, rebuscadas. Ambas comparten un espectacular diseño cromático basado en los colores puros, el rojo, el amarillo y el azul, y una agilidad, fluidez, asombrosas, a base de elipsis, que las alejan en todo momento del naturalismo, del realismo.

Las secuencias de acción, de violencia, son tan escuetas, sintéticas, en las dos películas, que rozan la abstracción. Las peleas de “Anónima de asesinos” podrían figurar perfectamente en una película de Bruce Lee sin desentonar. Aunque dudo mucho que Bruce Lee, Lee Marvin, o James Bond, se hubieran atrevido a repartir mamporros embutidos en un albornoz de mujer. Algo solo al alcance de Orduña, que carecía de sentido del ridículo, y extrañamente a pesar de eso, pocas veces caía en él, o menos de las que cabría esperar. Como “A quemarropa”, “Anónima de asesinos” se empeña con esmero en autodestruirse a cada paso, y no lo consigue, se mantiene indemne, con pinceladas rossellinianas incluidas, hasta el glorioso final. Si eso no es señal de que nos encontramos ante una buena película, una película especial, diferente, que baje Dios y lo vea, que baje Dios y la vea. La teoría, tontería, de que Orduña en los 60 se encontraba en plena decadencia, queda completamente desmentida con “Teresa de Jesús” y “Anónima de asesinos”, bastante más sobrias, inteligentes, solventes, que las de los años 40 y 50, y que de orduñadas, de acartonadas, tienen lo justo.



“Anónima de asesinos” no es la “A quemarropa” española, “A quemarropa” es la “Anónima de asesinos” americana. La principal influencia, inspiración, de la película de Boorman (y por alusiones de “Los límites del control” de Jarmusch, relectura de “A quemarropa”), no hay la excusa del desconocimiento, ambas son de la Warner. El cine español ha abierto más caminos de los que nos suponemos. Buñuel, Val del Omar, Juan Sebastián Bollaín, Erice, Lorenzo Soler...

42-“El arte de vivir”

(1965) Julio Diamante



Del idealismo, la juventud, la izquierda, al cinismo, la “madurez”, la derecha, en apenas ochenta minutos de cine español con mayúsculas, del fuera de categoría, “La tía Tula”, “Calle Mayor”, “El buen amor”.

Incomprensible que tengamos que comernos a Almodóvar a paladas, un director que no podría entrar ni en una hipotética lista de los diez mejores realizadores españoles, un minuto de “Arrebato” vale por toda su filmografía, exceptuando las geniales “Mujeres al borde de un ataque de nervios” y “Tacones lejanos”, y que el verdadero, valioso, cine español, permanezca en la sombra, oculto. Una sombra que podría ser si cabe más alargada si no llega a ser por la edición de una Caja de 6 DVDs por parte de la Junta de Andalucía, que no tuvo continuidad con otros directores andaluces, y que por supuesto ha tenido nula repercusión crítica, tanto profesional como amateur, ni tan siquiera entre los críticos andaluces, que por lo visto pican más alto, más fuera, y Val del Omar, Juan Sebastián Bollaín, Picazo, Summers, Escamilla, Josefina Molina, García-Pelayo y el gaditano Julio Diamante, entre otros, les vienen pequeños, cercanos.

Quien considere “La vida sigue” de Fernando Fernán Gómez una obra maestra, no es mi caso, va a tener que inventar un concepto nuevo para definir “El arte de vivir”. La culpa del estado comatoso del cine español actual la tienen única y exclusivamente los críticos. Cine español de calidad, sublime, lo hay a paletadas, la gran putada es que hay que remover varias capas de tierra, de mierda, para poder encontrarlo, porque los indolentes, cortoplacistas, críticos, y sus recurrentes, ignorantes, listas, se han encargado de enterrarlo, de sepultarlo, muy profundo, en oscuras Filmotecas.



"No hay más verdad que la muerte. No hay quien me lo contradiga." (escupido por el genial cantaor jiennense **Rafael Romero "El Gallina"**)

43-“La caza”
(1965) Carlos Saura



El español es una liebre para el español.

O si tienes amigos, para que quieres enemigos.

“Toda amistad es un drama oculto, una serie de heridas sutiles.” Cioran



44-“El cine amater”

(1965) José Ernesto Díaz-Noriega



El cine amateur español realizado en los años 50, 60 y 70 es un perfecto desconocido, principalmente por dos razones: la primera la más evidente, porque no se han visto, como mucho en certámenes de cine aficionado de la época, y la segunda porque los propios directores no quieren que se vean sus películas, o dicho de otro modo, se avergüenzan de ellas. Pocas películas han trascendido, visto la luz en la era digital, y visto lo visto, las películas de Luis Cortés, Juan Sebastián Bollaín y Lorenzo Soler, es evidente que algo grande, valioso, nos estamos perdiendo. En el caso que nos ocupa “El cine amater”, ni tan siquiera el hecho de ganar la Palma de Oro al mejor corto amateur en el Festival de Cannes de 1965 (también ganó en Dubrovnik, Barcelona, Coruña, Estoril Guimaraes, en total 20 premios), ha permitido que sea conocida por los cinéfilos españoles, en general tan poco dados a bucear en el cine patrio. Una verdadera lástima porque hablamos de una auténtica joyita, de un divertimento lleno de humor e inteligencia formal. Una visión sarcástica del propio cine amateur que utiliza como vehículo de narración ni más ni menos que un cuplé, que va desgranando en su letra paso a paso todo el proceso de gestación, desarrollo y exhibición, de una película aficionada. Una gozada de principio a fin, que recupera el espíritu lúdico, antielitista, del cine mudo cómico, del genial slapstick.



45-“Il momento della verità” (El momento de la verdad) (1965) Francesco Rosi



Es ley de vida, para ver las cosas hay que poner distancia, y no hay mayor distancia que la del extranjero. Teníamos que esperar a que viniera el italiano Francesco Rosi, para dejar con el culo al aire, para pintar la cara, a todos los directores españoles que habían realizado una película sobre el mundo de los toros, y a los que habían intentado plasmar la Semana Santa, incluido, en parte, Val del Omar. Y en general la película que recoge de manera más fidedigna, más honesta, la España de los 60, la que más verdad respira.

Una mezcla de "Llegar a más", "El espontáneo", y "Aprendiendo a morir". El único problema es que el protagonista, Miguelín, como torero está más cerca de Jesulín que de José Tomás.

46-“Secuestro en la ciudad”

(1965) Luis María Delgado



Durante el franquismo no todo el cine fue igual de sumiso al Régimen, ni igual de chusquero a nivel formal. Como en todas las dictaduras, y democracias, siempre hay un estrecho margen de libertad que hay que saber ocupar. Cinematográficamente este pequeño hueco lo suele ocupar la serie b, en concreto el género policiaco, un género muy dado a la crítica social encubierta, no en vano el cine negro americano fue el origen del neorrealismo italiano y de la nouvelle vague.

El caso es que ya sea por la estilización de los personajes o por lo rocambolesco de las tramas, el cine policiaco español sorteó el filtro de la censura sin demasiados problemas, a pesar de reflejar la cara oculta del Régimen, la pobreza moral y material de la España urbana, invisible en el NO-DO. Por desgracia con la llegada de la transición todos los esfuerzos de la serie b se encaminaron al cine de destape, tan obvio como su nombre.

Dicho lo cual, nada que ver, esta película solo utiliza el armazón de una película policiaca para hacer una película infantil, sí, sí, infantil. Del subgénero malote con niño secuestrado que tan buenos rendimientos da en el cine, donde los contrapuntos, la dialéctica inocencia maldad, siempre funcionan a la perfección.

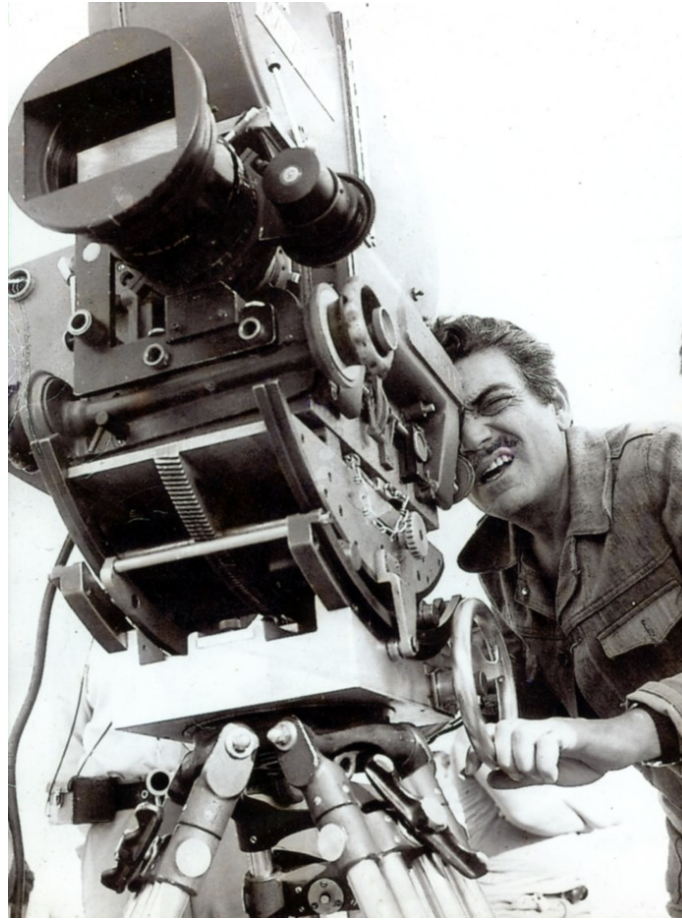
Y quien mejor para hacer una película infantil que Luis María Delgado, el mejor, y el más digno, representante de este género en España, al margen del húngaro Ladislao Vajda, al que hace un homenaje en la película ("Mi tío Jacinto"). "¿Dónde estará mi niño?", "El niño de su mamá", "Mónica stop", "Aventuras en las islas Cíes", "Chispita y sus gorilas", "Los ilusos" y "Loca por el circo", sobrecogedor.

La factura formal es impecable, sin alardes de ningún tipo, ni falta que hacen. Las actuaciones también, sobre todo la niña, Mónica Sugrañes, la niña del Cola-Cao, y el secuestrador, Alberto Mendoza, que lo bordan. Con un final redentor que de ridículo resulta hasta entrañable (fue la primera vez, y la última, que se rodó dentro del túnel de Guadarrama). Podría estar firmada por cualquier director americano de serie b o francés de polar y nadie se hubiera extrañado, a lo mejor se hubieran extrañado los americanos de ver al secuestrador conduciendo una furgoneta Citroën 2CV, o ver al comisario leyendo el TBO en la cama. Ese es uno de los mayores encantos del cine policiaco español, que dentro de una trama criminal convencional, te puedes encontrar con detalles de lo más castizos.



Una pequeña película con mucho encanto, del género más reivindicable durante el franquismo, el cine policiaco español. Fuera complejos.

LUIS MARÍA DELGADO, un trabajador del cine



Del cine realizado durante el franquismo, que no franquista, se han dicho muchas cosas, casi todas malas, e injustas. Fruto generalmente del desconocimiento, de la ignorancia. Lo que apenas se resalta como merece, es que el cine realizado durante la dictadura demuestra que existe la posibilidad de hacer un cine comercial digno, decente. Si el cine español actual tuviera la solvencia artesanal, profesional, de las mejores películas de Lazaga, Heredia, Rafael Gil, Mur Oti, Nieves Conde, Forqué, Lucia, y un largo etc., al menos el espectador español no se sentiría estafado cada vez que ve una película española. Directores singulares, únicos, hay muy pocos en España, y en el resto del mundo, pero lo mínimo que se puede pedir a alguien que se dedique profesionalmente al cine, es respeto al espectador, a su inteligencia, sensibilidad. Ese respeto hace tiempo que se ha perdido en el cine español y engendros como Torrente campan a sus anchas por las pantallas españolas. El otro cine, el supuestamente más arriesgado, el ensimismado, el amojamado, ni tan siquiera contempla la figura del espectador, así les va.



Luis María Delgado, hijo del también director Fernando Delgado, podría encuadrarse a medio camino de las dos categorías, ya que su cine tiene una descarada vocación comercial, sin ningún matiz peyorativo, y a la vez resulta singular, diferente. Como su transgresión no es tan aparente, artificiosa, superficial, como la de otros con bastante menos talento, ha pasado prácticamente desapercibido, y ningún cinéfilo menor de sesenta años sería capaz de mencionar su nombre o un par de películas suyas destacables, que las tiene, y no solo “Manicomio”, “Secuestro en la ciudad” o “Diferente”, película de culto que casi es más conocida por tratar el tema de la homosexualidad, incluso Pedro Almodóvar la homenajea en “Laberinto de pasiones” (cuando Sexilia y Riza miran los paquetes de los chicos del Rastro), “Tacones lejanos” (la coreografía de Bibi Andersen en la cárcel) y “Hable con ella” (la secuencia en blanco y negro), y si no son más conocidas es por la indolencia, falta de interés, de la crítica española, demasiado ocupada en reivindicar al último director filipino de moda en los festivales o revistas francesas.

Por lo visto uno de los argumentos más repetidos en contra de Luis María Delgado es el hecho de que realizara muchas películas, asimilándolo a mediocres directores como Ozores o Jess Franco (exceptuando “La hora incógnita” y “Tenemos 18 años”), con los que por suerte apenas tiene nada que ver, salvo en su etapa de destape, de la que fueron víctimas casi todos los directores de la época. Semejante “argumento cinematográfico” por supuesto no echa por tierra la obra de irregulares directores como Ford, Wellman, Walsh o Dwan, que hacían más de una película por año, se ve que Delgado tuvo la mala suerte de nacer en España, un país donde el éxito, la productividad, siempre despiertan recelos, envidias. Delgado tiene películas buenas, bastantes mediocres, y algunas malas, como cualquier otro director, incluido Ford, que se ha dedicado regularmente al cine durante más de 60 años, y con cambios políticos, sociales, económicos, morales, cinematográficos, extremos, profundos.

Juzgar la parte por el todo, hacer una calificación, descalificación, global, una nota media, además de simple, es injusto y empobrecedor, porque sepulta las películas destacables, reivindicables. Nadie se pone a contar la cantidad de tierra lavada hasta encontrar una pepita de oro, se contabiliza el número de pepitas, los gramos de oro, algo que no se ha hecho con Luis María Delgado, ni con muchos otros directores españoles que trabajaron durante la dictadura, que han sido etiquetados, condenados a muerte, al olvido, sin tan siquiera haber sido juzgados, vistos.

P.D: “La estrella del rey”

(1957) Luis María Delgado y Arduino Maiuri



Es tal el complejo de inferioridad del cine español, que si ves una co-producción de los años 50 firmada por un director italiano, el debutante Arduino Maiuri, y otro español Luis María Delgado, empiezas a sospechar que el director español figura solo por motivos sindicales, para cobrar subvenciones. Pero no, a los cinco minutos te das cuenta de que la película es española (*“Dino me pidió, eso sí, que apareciéramos los dos como directores y que él lo hiciera en primer lugar en la versión mexicana, ya que a él le interesaba trabajar en México, y yo apareciera en primer lugar en la versión española.”*), con un castizo guión del genial Santugini, la persona que está detrás de todas las obras maestras de Vajda, con algunas situaciones Marxistas, a destacar los dos geniales Consejos de Ministros, y diálogos dignos de Miguel Mihura:

“-No te quiero.

-¿Por qué?

-Muy sencillo, porque eres guapo, muy guapo. Porque eres rico, demasiado rico. Porque estás siempre seguro de ti. Porque todo te sale bien en la vida sin tener que luchar”.

“Lástima que su Majestad no sea republicano”.

En la película nada es lo que parece, al principio te crees que va a ser un sainete, una versión mejorada en color de “¡Bienvenido, Mister Marshall!”, y como que no. Luego una comedia romántica de final feliz, la versión española de “Como casarse con un millonario”, y tampoco. Resulta que finalmente es una película dentro de una película, una ficción dentro de una ficción, inspirada en la realidad. Una película costumbrista que se disfraza de película de Salón, un pasodoble a ritmo de vals. Una oda a los miopes, a los gafotas.

La premisa no puede ser más atractiva, un pequeño reino en quiebra, parodia de Mónaco, con un solo hotel, por supuesto “Hotel Moderno”, y un solo restaurante “El ciervo verde”, con una monarquía comunista, en la que todos, incluidos los ministros, trabajan. Además carece de impuestos, de servicio militar, y su ministro de la guerra es un clon, deliberado, de Erich von Stroheim. A mayores su monarca tiene complejo de inferioridad, se considera un pobre hombre, un mediocre. Sólo falta la Princesa, una actriz americana, ¿Grace Kelly?, interpretada por la brasileñapolacamexicana Irasema Dillían, a la que le gustaría ser rana.

En definitiva, una tragicomedia entrañable, de un surrealismo apacible, bonachón, con el encanto de una película americana del rumano Negulesco.





Todos los públicos...
Todas las críticas
Coinciden:
«¡La comedia sentimental
más deliciosa del año!»

IRASEMA DILIAN ★ VIRGILIO TEIXEIRA ★ ANGEL JORDAN

y la colaboración especial de MIGUEL ANGEL FERRIS

DIRECCION: LUIS DELGADO y DINO MAIURI

Fotografía: José María Beltrán.

Música: Salvador Ruiz de Luna.

ESTUDIOS ORPHEA ★ UNA PRODUCCION UNION FILMS

DEL AUTORIZADA PARA TODOS
LOS PUBLICOS

«En el curso de la acción se describen con rasgos satíricos y en broma algunos personajes del reino, en especial los ministros verdaderamente pinto-escas, todo ello da un tono amable y entretenido a la película, con un bello colorido y conseguida plásticamente».—(I. de M.-J.) «Madrid».

«Farsa y comedia alternan en un buen juego y son frecuentes también los «gags» ingeniosos».—(A. Sánchez) «Informaciones».

«La Estrella del Rey» es una agradable película, con un bello colorido y música pegadiza del maestro Ruiz Luna, que gustará a todos los públicos».—(García de la Puerta) «Pueblo».

«Trátase en resumen de una comedia encantadora...»
(C. Fernández Cuenca) «Ya».

«LA PELICULA ES SIMPATICA Y
ESTA CORRECTAMENTE DIRIGIDA»
(Donald) «A B C».



47-“Tetralogía del Ángel”

(1965-1971) Adolfo Arrieta



(*“El crimen de la pirindola”, “Imitación del ángel”, “El juego criminal”, “Pointilly”*)

Un ejercicio formal anarrativo tan fascinante, misterioso, hipnótico, como “Un uomo a meta” de Seta. Imágenes y sonidos, vaciados de significado, de lógica, que sostienen por sí solos el andamiaje dramático, la atención, interés, del espectador. Un juguete cinematográfico sin instrucciones, para cinéfilos sin orejeras, ni casco.

Los franceses tienen una asombrosa capacidad para asimilar, absorber, hacer suyo, apropiarse, todo lo ajeno. Los españoles, por el contrario, somos especialistas en convertir en ajeno, extraño, lo nuestro, lo propio. Basta que un director español cruce la frontera, para que automáticamente deje de existir, de ser español, se llame Buñuel, o Arrieta. Si no llega a ser por el Festival de Cannes, que puso en valor la etapa mejicana de Buñuel, no se puede decir lo mismo de Rohmer, el nombre de Buñuel en la actualidad ni sonaría en España, y más que probablemente, no hubiera podido realizar su etapa cumbre española, de “Viridiana” a “Ese oscuro objeto del deseo”, que si fue permitida, tolerada, por la pacata dictadura, no fue por amplitud, altura, de miras precisamente, sino por interés, para sacar pecho, para presumir de aperturismo. El tiro les salió por la culata, Buñuel en lugar de dar las gracias, de mostrarse sumiso, complaciente, les meó en la cara.

Arrieta no tuvo tanta suerte, según se mire, su reconocimiento fue más limitado, más selecto, una elite de críticos y directores franceses, que por desgracia, apenas si tenían poder de influencia para difundir sus propias películas, hablo de Duras, Garrel, Eustache, Hanoun, Pollet. Cinco directores casi desconocidos, inéditos, en España hasta hace muy pocos años, y aún siguen arrastrando su condición de malditos, de invisibles. Otro inconveniente para el conocimiento, reconocimiento, popular de Arrieta, al margen del limitado, estrecho, circuito de festivales, filmotecas y universidades, es el idioma, el francés.

Es sabida la facilidad de los españoles para los idiomas, y la consecuente arrogancia, desprecio, de aquello que se desconoce: “*Si rueda en francés es porque no se siente español, que lo vean los franchutes, los gabachos*”. Y eso que hablamos de un director madrileño, miedo da pensar si fuera catalán, o vasco.

Lo que ya no se le perdona de ninguna manera, es que sea un director independiente, underground, experimental, una categoría de directores que en España nunca han sido tomados en serio, aquí si no eres profesional, te ganas la vida, bien, con lo que haces, solo eres sujeto de mofa, de lástima. A Almodóvar, al margen de su talento, se le consienten sus cositas, sus ocurrencias, por la alfombra roja, por el glamour, el lujo, del que sabe rodearse, la trastienda del cine, el colorette, el marketing, lo domina a la perfección, lo único que llega al público en general, al que el cine, como fenómeno cultural, transformador, le importa poco menos que nada. Si Almodóvar fuera un perroflauta, un sieso, un soseras, no le envidiarían ni sus compañeros de colegio. El talento sin oficio ni beneficio está mal visto, la marginalidad más o menos deliberada, voluntaria, como la de Arrieta, es considerada un capricho, una cobardía, simple indolencia, veleidades de niño mimado, de señorito, una afrenta a la sociedad, a las leyes del mercado, un rasgo de infantil soberbia, de elitismo.

Que se le emparente con Cocteau, Mekas o Warhol, también le hace un flaco favor, son nombres que por si solos producen sarpullidos a muchos posibles espectadores, en potencia bastantes más de los que podrían tener estos tres directores, por la simple razón de que Arrieta es mucho más sencillo, accesible, transparente, que ellos. Su aproximación a la realidad, a la ficción, es menos intelectualizada, más infantil, no hay un filtro entre sus imágenes y el espectador, la relación es directa, la identificación es icónica, sensual, no sentimental, racional. No hace falta saber francés, ni entender nada, la “Tetralogía del Ángel” es para miradas infantiles, desprejuiciadas, que no buscan comprender, sólo disfrutar, gozar.

El abandono, snobismo, exotismo, de las televisiones y editoras españolas, da como resultado la paradoja de que podamos disfrutar la obra del último director asiático de moda, que cada cual ponga su nombre, y que hasta el 2014, en una reciente edición bastante justita, que no incluye las versiones originales uncut, para poder ver algo del madrileño Arrieta, hayamos tenido que recurrir a copias de seguridad de la italiana Rai3, para no variar, o a una edición francesa de la “Trilogía del ángel” (“El crimen de la Pirindola”, “El sueño del ángel”, “El juego criminal”), lo que viene siendo chauvinismo a la contra, ojalá fuera cosmopolitismo. Menos mal que gracias a iniciativas como el libro “Filmar el exilio. Desde Francia”, el nombre de Arrieta ha salido fuera del ámbito académico, crítico, y ya no es un perfecto desconocido para el común de los espectadores españoles, que de cine español saben lo que los críticos, los políticos, les han dejado saber, lo que equivale a desplazar, ningunear, todo aquello que resulta molesto, incómodo, sospechoso. Todo aquello que se sale de la norma, de la mediocridad, de la cotidianidad, todo aquello que le puede dar armas al espectador para aprender a mirar, vivir, sentir, la realidad, el presente, con otros ojos, más abiertos, más intensos, más libres.

Una larga nómina de anarquistas del cine español que podría estar encabezada por Val del Omar y Buñuel, seguir con Juan Sebastián Bollaín, Lorenzo Soler y Zulueta, y terminar, de momento, con Lledó y Arrieta, un revolucionario tranquilo, un afrancesado profundamente español.

La tumba de lo imposible



Una joven habla de su infancia. Algo vemos de lo que dice. Una niña que ríe. Que sueña bajo un escritorio. Que dibuja, dibuja un castillo legendario, por encima del cual escribe: “Castillo de Pointilly”.

Por encima de la niña que dibuja alguien.

Alrededor de la niña, por encima de su mirada, por todas partes a su alrededor, alguien. Una sombra. Desde el comienzo, esa sombra está ahí. Alguien que vela por la niña. Sombra muda, de naturaleza lejana, y presente: el padre. El padre-Rey.

La identidad de la sombra propuesta por Arrieta es la del padre.

La joven nos habla. Su madre muere, nos explica, poco después de su nacimiento. Es educada por su padre. Este padre no volverá a tener otra mujer legal. Viudo. Muchas mujeres pasan por la casa del padre. Ninguna se queda. Con excepción de una sola: la niña.

Este padre, por sí solo, hace la felicidad de la niña, fabrica esta felicidad y la gobierna. ¿Esto quiere decir que el padre le concede todo? No. Existe una prohibición: la de penetrar dentro de un cierto perímetro llamado el castillo de Pointilly. Los bienes del padre son vastos como el mundo y ella puede disponer de todo, con una sola excepción: Pointilly.

La niña ha crecido. Ahora coincide consigo mismo. Alcanza la misma edad de la joven que nos habla, que nos dice que un día, un cierto día, ninguna mujer vuelve a pasar por la casa del padre. Que ella misma la abandona. Y que luego regresa. Y luego vuelve a partir para siempre.

La seguimos. Ella sigue hablándonos y nosotros seguimos viendo algo de lo que dice. Hablará hasta el final del film, ante nosotros, a intervalos regulares. Su lenguaje es simple, como dictado. Nos mira, nos dice que no comprende lo que está viviendo. No abandona. Vemos lo que ella nos cuenta: la ciudad muda a la que ha ido a buscar, por orden de su padre, el destino común.

La empresa desmesurada que consiste en llevar la par el relato filmico y su moral es mantenida. El pleonasma aquí se vuelve la estructura misma del film.

La consecuencia de este pleonasma, de esta falta clásica, es de orden mágico. La interacción entre el relato y la imagen es tan violenta que si de pronto le faltara el relato a la imagen, ésta se encontraría privada de sentido.

¿Por qué esta necesidad de pasar por el pleonasma? A mi juicio, porque era la única vía posible para dar cuenta de un dato general a través de un dato particular, y ello sin que la historia particular, lo-vivido-por-una-sola-persona, gane en importancia, en interés inmediato, con respecto a lo vivido-por-todos.

Así, pues, cuando vemos a la joven mezclarse a la vida de la ciudad, caminar por las calles, sentarse en los cafés, buscar departamento, etcétera..., la percibimos, al mismo tiempo, en ese otro ámbito del que ya ella nos habló a la sombra del padre distante. Dicho de otro modo, la joven en carne y hueso se pasea como se pasearía su propio principio si éste fuera visible al ojo desnudo. Lo que no quiere decir que el relato de la joven aclare en lo más mínimo la ciudad que recorre. Por el contrario, la transfigura. La joven no cambia la ciudad. Es la ciudad que cambia. La magia es esto: lo concreto, que sin perder nada de su peso, se abstrae.

A mi juicio, la pureza del relato de Arrieta es de un rigor tal que me parece difícil superar.

¿El tema del film? No lo sabría decir. En todo caso, gira alrededor del padre, del reino del padre sobre todo destino. Que este padre sea terrestre o no, que lo llamemos con un nombre o con otro, él nos concierne a todos, por sumergidos que estemos en la ilusión de claridad, en la ingenuidad de la razón.

Pointilly justamente representa lo que nunca será alcanzado por lo vivido. Es la tumba de lo imposible, la edad de oro de la fusión original, la noche autista sin duda, pero de todos los dioses, sin excepción alguna.

La ambigüedad del Redentor alcanza aquí su punto culminante. Puesto que el padre al dar a su niña todo lo que existe, y el resto, le da también la alienación, de la cual él es la causa. El padre le dice: “Todo lo vas a conseguir de mí, incluso la imposibilidad de deshacer el vínculo que te une a mí, incluso el conocimiento de la naturaleza de este vínculo”.

El eclesiástico se quejaba de un Dios que le había dado el sentido del infinito y, que al mismo tiempo, le había privado de la percepción del infinito.

La joven se queja de una perturbación cuya naturaleza y cuya ley le son desconocidas.

En la ciudad en que se sumerge, el amor se le va a presentar bajo la forma de un joven extraño que, como el padre, será de naturaleza lejana y que, como él, hablará de Pointilly. Es en Pointilly, le anunciará el joven más adelante, pero sin embargo es el curso de esta vida, donde se va a consumir la unión de los amantes. ¿Es tan simple? No. Puesto que la violación de lo prohibido se hará con el consentimiento del padre, con su ayuda. Es el padre el quien llevará a la niña dormida –admirable secuencia del último viaje– y la echará al cubo de la basura de otro amor, terrestre. Después de lo cual, desaparecerá, a fin de presidir él mismo la organización de su “olvido”.

Dos distancias, pues: la que separa a la joven de la realidad que la rodea, y la que separa a la joven de su padre. Estas distancias son iguales. Cuando el joven aparece, se podría creer que la primera distancia será suprimida. No es así. Tan pronto como aparece, el joven se aleja a su vez, como la ciudad. Desarreglo matemático perfectamente visible aquí. La joven afirma no comprender esa distancia que se abre a su alrededor, por todas partes: es ella misma quien la crea.

El material que emplea Arrieta es mínimo, admirablemente transparente, casi podríamos decir vacío. No vemos nada al mismo tiempo que estamos viendo. No comprendemos nada, al mismo tiempo que comprendemos todo (...).

Para mí, hacía mucho que el cine no resplandecía del tal modo.



Marguerite Duras (*traducción Raúl Escari*)

48-“La busca” (1966) Angelino Fons



Que en plenos años 60, el neorrealismo supusiera una verdadera revolución en el cine español, deja bien a las claras la situación de estancamiento en la que estaba sumido. Al contrario que en Italia, en la que el neorrealismo tuvo una evolución lógica, pasando de un neorrealismo más crítico, más de denuncia, a otro más popular, más rosa, en España hicimos el camino inverso. Partimos de un neorrealismo edulcorado, neutro, falsamente optimista, y a finales de la dictadura, gracias al "Nuevo cine español", gestado en Madrid por provincianos (mientras en la "Escolanía de Barcelona" se dedicaban a hacerse pajitas entre ellos como buenos niños de papá, de mamá, que eran, la burguesía nunca ha dado buenos directores, la aristocracia sí), también tuvimos nuestro neorrealismo crítico. El problema es que llegó demasiado tarde, cuando ya no podía devolver la dignidad a un pueblo, como sucedió en Italia, cuando ya no podía tener un público. España en esa época estaba en pleno desarrollismo, y mirar hacia atrás, con, o sin ira, no era la tarea más urgente precisamente, lo era el presente, porque después de muchos años en España, empezaba a haber un presente. Lo que sí sirvió es para devolver la dignidad a la cinematografía española, que por primera vez desde la República tuvo su reconocimiento en festivales. Un reconocimiento que no ha vuelto a tener, no incluyo la charlotada de los Óscars, comenzando por "Viridiana", "Los golfos", y siguiendo con "La tía Tula", "La busca", "Las truchas", entre muchas otras.

La única diferencia positiva con el neorrealismo italiano es que la mayoría de las películas han envejecido mejor, no están tan pegadas al presente como el cine italiano, están realizadas con cierta distancia de los acontecimientos. Cosa que no sucedía con el neorrealismo italiano, totalmente pegado al presente, sin la más mínima distancia crítica, ni irónica, ni estética, en la actualidad la mayoría no dejan de parecer simples panfletos políticos de valor únicamente testimonial, que no cinematográfico.

El único punto en común entre todas las películas del neorrealismo del nuevo cine español es una misoginia larvada, y no tan larvada. Todas las frustraciones diarias de los hombres, toda su incapacidad diaria, en lugar de achacársela a su inutilidad, a su cobardía, se la achacaban a las mujeres, que suficiente hacían con aguantarles. Por lo visto su único delito era tener ovarios, óvulos, hijos, como si se hicieran solos, si buscaban desahogo que la metieran en un charco. Las mujeres de la posguerra española son la generación de mujeres que más han aguantado, y a cambio de nada, a la generación de hombres más mediocre, gris, conformista, vulgar, que ha dado la historia de España. Que la dictadura terminara por deceso del dictador demuestra hasta que punto los españoles son, somos, unos mierdas. Por suerte hay gloriosas excepciones, "La tía Tula", en esto, como en otras muchas cosas, Unamuno era un adelantado a su tiempo, un visionario, de los pocos españoles de la época con dos cojones.

"La busca" es uno de los ejemplos más dignos del neorrealismo español, porque no se centra en la dictadura, ni en la política, se centra en las personas a pie de calle, los verdaderos sufridores de la dictadura, las personas reales, los políticos viven en su propio mundo, los artistas también. A la mayoría de los españoles no les preocupaba la falta de libertad, les preocupaba el sobrevivir, la libertad es un lujo que no se podían permitir, ni tan siquiera añorar, no se puede añorar lo que nunca se ha tenido. Su principal defecto es la música, una rémora que persigue al cine desde su nacimiento, hay pocos directores que confíen lo suficiente en sí mismos, en sus imágenes, en los espectadores, para prescindir de ella, Angelino Fons no es uno de ellos, emplea una machacona música de piano que lo único que hace es molestar a las imágenes, enturbiarlas. Al margen de esto una película más que notable, con una actuación de Perrín más que convincente, sin necesidad de poner pucheros. Quien la busca la encuentra, pero hay que buscarla.



49-“Calanda”

(1966) Juan Luis Buñuel



Luis y Juan Luis tocando el tambor en Calanda

Hay apellidos que abren puertas, y otros que son losas. Buñuel es las dos cosas a la vez, facilitó a su hijo Juan Luis introducirse en el mundillo del cine, y supuso un peso sobre sus hombros imposible de soportar. Y eso que la cosa empezó muy bien, con una película profundamente buñueliana, “Calanda” (ganadora de un premio César, los Goya franceses), que Buñuel nunca hubiera podido hacer, hubiera sido muy redundante, una marca de agua sobre una marca de agua. El redoble de los tambores de Calanda es el sonido que identifica a Buñuel, el toque de queda de todas sus redenciones, y la de sus plagiadores, Saura, Ripstein. Juan Luis decide exorcizar el lastre de su apellido, y que mejor manera que acudiendo al centro de su universo, Calanda, y borrándose por completo. Juan Luis, con buen criterio, se deja llevar por la fascinación del ruido, de los tambores, y se marca un películón rodado en un día y con dos cámaras en el que la narración, la continuidad, es exclusivamente sonora, sin digresiones ni muletillas dramáticas, pintorescas, estéticas. Con la misma esencialidad, primitivismo, formal, de “Las Hurdes” de Buñuel, padre, que tuvo que sentirse muy orgulloso de su afrancesado retoño.



Juan Luis rodando la película

50-“La ciudad no es para mí”
(1966) Pedro Lazaga



Ni para nadie, pero que coños, la acabas cogiendo cariño, donde esté una buena acera que se quite el campo.

Con Paco Martínez Soria sucede como con Alfredo Landa, son dos figuras tan singulares, tan representativas, dos verdaderos iconos de la cultura española, que juzgamos el todo por la parte, metemos todas sus películas en un mismo saco, yo el primero, las juzgamos por el mismo rasero. Y ni todas las películas de Alfredo Landa son landismo, incluso las que podrían tener más puntos de comunión como "El pecador impecable" o "Tata Mía" que son dos películas landistas crepusculares, que elevan el landismo a la categoría de cine, ni todas las películas de Paco Martínez Soria son carne de "Cine de barrio". A estos dos geniales actores les sucede exactamente lo contrario que a Pepe Isbert, cualquier película en la que sale Isbert se le concede el beneficio de la duda gracias a su intervención, y las hay malísimas, aunque su aparición sea episódica o un mero cameo. Con Alfredo Landa y Paco Martínez Soria al revés, su intervención pone bajo sospecha la película, sus películas son culpables hasta que no se demuestre lo contrario, y a pesar de todos los prejuicios del mundo lo demuestran. Si a eso le sumamos los nombres de Pedro Lazaga y Gracita Morales, los prejuicios se multiplican de forma exponencial, gran error, "La ciudad no es para mí" es la "¡Qué bello es vivir!" española, ampliada, y mejorada.

El comienzo es espectacular, Lazaga presenta la historia con una agilidad, con una concisión, impecables, dignas del comienzo de "¡Bienvenido, Mister Marshall!", que dicho sea de paso es lo mejor de la película, porque tiene unas caídas de ritmo monumentales, sobre todo la parte de los sueños. Berlanga estira una idea genial, se ve la mano de Mihura en los diálogos, y por poco rompe la cuerda. El resto es igual, Lazaga tiene un sentido del ritmo, de la fluidez, envidiables, recuerdan el mejor cine clásico americano, el cine invisible. Con un final musical catártico digno de "Pickpocket" o "Mouchette" de Bresson, cambiando Lully y Monteverdi por una jota aragonesa.

"La ciudad no es para mí" no es solo una gran comedia, que lo es, y cumple su función, porque echas verdaderas carcajadas durante todo el metraje, siguiendo la tradición del sainete, tan profundamente español, tan profundamente menospreciado, si cambiamos el nombre de sainete por vodevil ya es otra cosa, que catetos somos. También es una película crítica, la "Surcos" de los años 60, en clave de comedia, una crítica feroz de los nuevos ricos, de las nuevas clases medias. Los pijos han existido siempre, también su ausencia de valores, pero claro, si hablamos de valores, ya tenemos que tildar a la película de cristiana, de franquista. Como si la fidelidad, la honradez, el tratar de hacer felices a los demás, por puro egoísmo, porque eso te hace feliz a ti mismo, fueran valores exclusivamente católicos y apostólicos, cuando son valores que podría firmar el ateo más irredento. No hay peor paleta que el paleta de ciudad.

El caso es que gracias a la estúpida política de autores francesa, que prima lo personal, lo individual, a lo cinematográfico, a las películas, por puro egocentrismo, por pura megalomanía, hay muchas películas de Lazaga por descubrir, y reivindicar. Reitero lo de películas, hay muchísimas películas de Lazaga mediocres, como cualquier otro director, y eso no invalida el resto. Si un supuesto autor hace una película que es una mierda pues se dice y no pasa nada, ya tendrá más suerte otra vez, o no. La única verdad es que las buenas películas sobreviven a sus autores, menos autoritis y más cine, coño.

A destacar la escena en la que Paco Martínez Soria bebe a porrón. Sublime. Y dos frases antológicas:

"Postalicas de colores escritas por los dos laos"
y *"Si no nos vemos más ya nos hemos visto bastante"*.



Otra obra maestra del cine español, y van unas cuantas.

51-¿Y mañana?

(1966) Emile Degelin

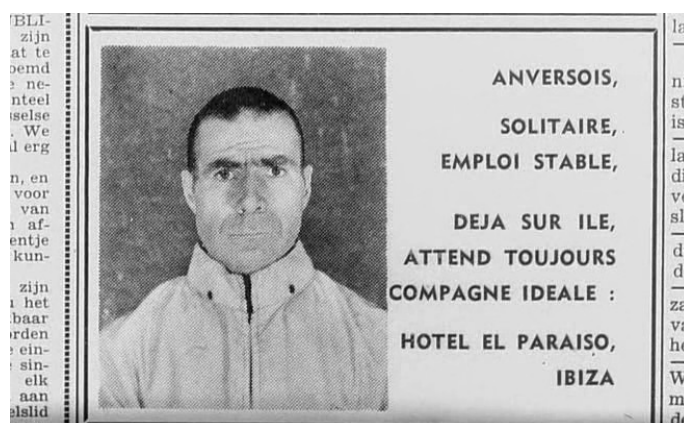


Por el título original, no es una traducción, es evidente que la película tiene una relación profunda con España, si fuera circunstancial, está rodada en la Costa Brava, el título estaría en francés, o en flamenco. Como siempre, la crítica francesa ha tratado de arrimar a Degelin a su sardina, rebajándolo, minusvalorándolo, poniéndolo en estrecha relación, sumisión, con la “nouvelle vague”, con el conservador Rohmer, y en concreto “¿Y mañana?” con Tati, como si Tati hubiera inventado el cine mudo y las vacaciones. El slapstick gagá, intelectualizado, cerebral, de Tati, poco tiene que ver con el slapstick popular, festivo, del cine mudo americano, de Kobakhidze, de Étaix, de Haanstra, de Degelin. La nueva ola belga, que tiene su inicio, y se podría decir que su cumbre (con el permiso de la genial, única, “El hombre del cráneo rasurado” (1965), de la que “¿Y mañana?” se podría interpretar como una parodia veraniega), en la ópera prima de Degelin, “Si le vent te fait peur” (Si el viento te da miedo) (1960), está más cerca de las humoristas, surrealistas, checa o polaca, que de la mitómana, urbana, francesa. En el cine de Degelin, y sobre todo en la elíptica, digresiva, experimental, anarrativa, “¿Y mañana?”, hay más imaginación, que funde, confunde, con la realidad, inocencia, ternura, libertad, con final múltiple a gusto del espectador, y mucho menos cinefilia, ensimismamiento, como mucho se la puede emparentar con “Los mártires del amor” de Nemec, del mismo año. Degelin, a pesar de ser belga, los soseras oficiales de Europa, hace un cine de profunda raigambre mediterránea, un cine de exteriores, sensual, hedonista, para el que el mar, la playa, el sol, es Dios. Un cine anclado en el presente, en el goce presente, un cine infantil, abierto, que sigue tan fresco como el primer día, ¿y mañana?, pues mañana Dios dirá, hablamos de una película españolista.

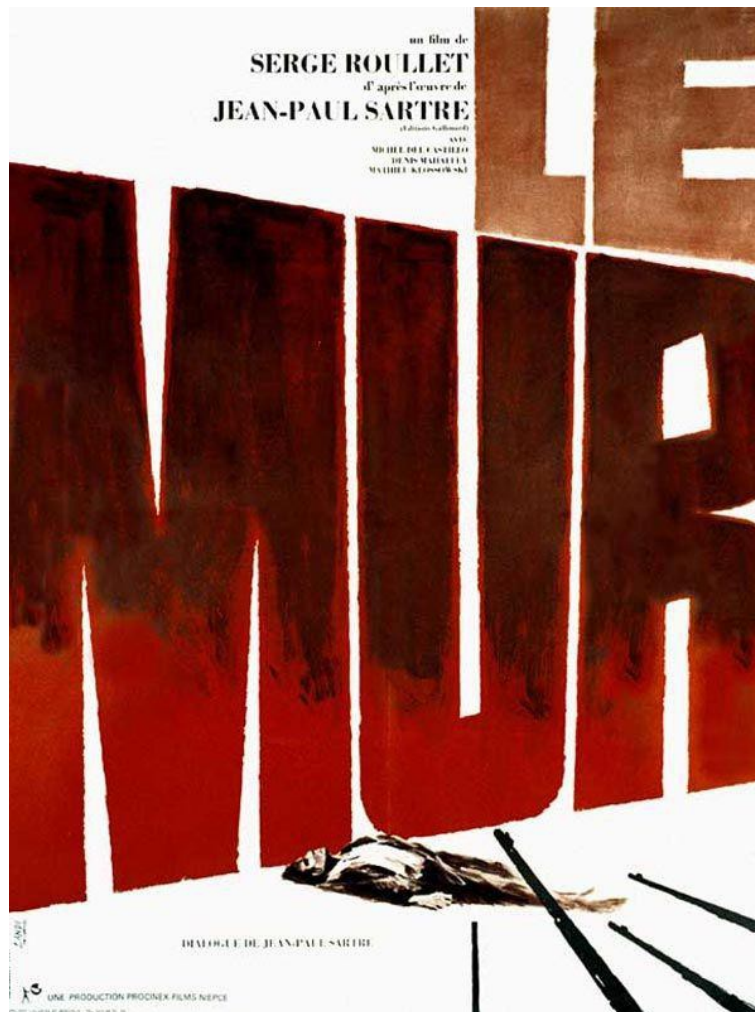


Emile Degelin preparando el gag de los sujetadores

Ese y mañana interrogativo del título no es solo una apología del Carpe Diem onírico, es también un reflejo de la indolencia de la burocracia española de la época, de cualquier época, del famoso vuelva usted mañana de Larra, una crítica, venganza, directa a los numerosos problemas que tuvo el director durante el rodaje, tanto para conseguir permisos como para sacar el material rodado por la aduana. Pero que nadie se equivoque, no es la típica película condescendiente de un europeo del Norte con respecto a los pachorros del Sur, todo lo contrario, es un canto de amor a la caótica, anárquica, España, y de desamor a la cuadrículada, tristonza, Bélgica. “¿Y mañana?” no forma parte de las numerosas co-producciones de los años 50, 60 y 70 en las que el único toque español era algún actor secundario, aquí el españolismo, lo español, la recorre por completo, es la esencia de la película, desde el humorístico montaje alterno de una Corrida con una corrida, a la maravillosa secuencia de la siesta, pasando por el gag del Sol y Sombra, los pintorescos cucuruchos hechos con un periódico, aquí La Vanguardia, para cubrirse del sol, pura Marca España, los souvenirs taurinos, las hormigas, las viseras, el taxista kamikaze, el fontanero ingeniero de toda la vida, el arte de la sombrilla playera y del farde atlético del macho ibérico, el continuo juego con el manual de español para turistas y la música, que incluye zapateao, guitarra flamenca, un pasodoble y una saeta. El hierático Jacques Dufilho, impecable haciendo de madero flamenco de vacaciones, le debió coger gustillo a España e interpretó en 1973 a un no muy creíble español medio en “Corazón solitario” de Betriu.



P.D: “Le mur” (El muro)
(1967) Serge Roullet



Antes de nada aclarar las laxas condiciones para que una película pueda engrosar las prietas filas de la Antolejía:

1-Que esté dirigida por un director nacido en España, aunque la película esté rodada en el extranjero.

2-Que esté rodada por un director extranjero en España, siempre y cuando no sea una mera operación económica, de producción, de localización, vamos que España, la cultura española, sea el tema, el núcleo, de la película.

3-Que esté rodada por un director extranjero en el extranjero, pero España, su historia, sea el centro de la película.

Una categoría creada ex profeso para poder incluir “El muro”, que se centra en la historia de unos presos republicanos condenados a muerte durante la Guerra Civil Española. Interpretada por el escritor hispano-francés Michel del Castillo, de padre francés y madre española, que abandonó de pequeño España huyendo de la dictadura fascista de Franco, un caso muy similar al de la gran poeta Teresa Gracia (“Destierro”, “Las Republicanas”). La película es la adaptación de un cuento de Sartre, “El muro” (1939), así que no hace falta especificar por donde van a ir los tiros, el existencialismo fue un movimiento literario-filosófico que escribía a piñón fijo, sota caballo y rey, así que no esperéis demasiadas sorpresas existenciales, salvo cierto humor negro. La dirección corre a cargo del debutante Serge Roullet, ayudante de dirección con Robert Bresson, así que también os podéis imaginar por donde puede ir la cosa, “Un condenado a muerte se escapa”, “Proceso de Juana de Arco”, es decir, esencialidad, distancia formal, temporal, y poco margen para la tontería, para el espectáculo.



Roullet, Sartre, Moravia, y de fondo Bresson en el Festival de Venecia (1967)

Una frialdad, contención, pureza, que por supuesto en España no fueron comprendidas: “*Un monumento al tedio. Se trata de otro film –de bajo nivel artístico– sobre la guerra española, inspirado en una obra de Sartre [...] un film insoportable, aburrido, ingenuo, con evidentes faltas de sintaxis y ortografía.*” (J. L. Martínez, ABC, 1967). “*Un mediocre film sobre un relato de Sartre. La película es lenta, fatigosa, de una angustiada monotonía. No puede decirse que Roullet haya descubierto, artísticamente, el Mediterráneo. Algún crítico ha dicho que su película está más cerca del estilo cinematográfico de Bresson, aunque con la distancia sideral que existe entre un maestro y un discípulo poco aventajado, que de la viveza narrativa de Sartre.*” (A. Martínez Tomás, La Vanguardia, 1967). En Francia sí: “*Serge Roullet, en algunas imágenes, nos conduce rápidamente a la atmósfera atroz de la guerra de España que fue, de la mano del abominable Franco, una guerra de exterminación, metódica y cruel. [...] Es una película de una gran pureza de expresión, rigurosa y profundamente eficaz.*” (Michel Duran). “*Rigor, definición, maestría en la escritura...*” (Gilles Jacob). “*Lejos de los lugares comunes que podrían inducir esta situación, Roullet nos confronta con rigor, intransigencia, humanidad, a la crueldad de nuestra condición de mortales...*” (Sophie Bonnet), y el propio Sartre: “*Han llevado al cine algunas de mis obras pero no me he reconocido en esas películas. En “El muro” me he reconocido enteramente... Ha resultado algo que ha sobrepasado mis expectativas.*”

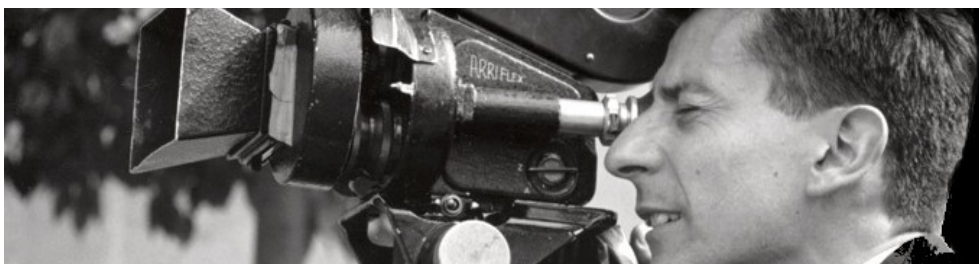


Banda sonora del chileno Edgardo Cantón

A pesar de que gran parte de la película está hablada en español, la película nunca fue estrenada en España, salvo una proyección en la Filmoteca en 1969, ni emitida por televisión. Una verdadera lástima porque al margen de que esté ambientada en la Guerra Civil Española, la película es muy buena, razón por la que también la incluyo en la Antolejía del Cine Francés.



Roullet, a la izquierda, durante el rodaje



“Cuando Rouillet me propuso hacer el film, vacilé. Me decía: una película, eso se mueve, mientras que el relato es estático. Pone en escena a tres hombres que están condenados a muerte y que van a degustar eso durante una noche entera. Y después leí el guión de Serge Rouillet. Me reconocí y, como Rouillet insistiera, acepté. Cuando vi la película comprendí que era él quien tenía razón, porque el tema verdadero no es la intriga, que es muy escueta: es el tiempo. Es como los hombres pueden vivir un tiempo definido al término del cual la muerte les sería dada por otros hombres. Y esto era también el verdadero tema de la novela.

Algunos han reprochado al film su lentitud. Pero, justamente, el problema de Rouillet era hacer vivir a los espectadores la muerte de los personajes y hacerla vivir en su lentitud. Maniobrando con otro ritmo no hubiera obtenido este resultado. Es necesario que los espectadores aguarden ellos mismos esta muerte. Es necesario que les angustie estar ahí.

Una cosa que me ha gustado mucho en el film, la primera vez que lo vi, es el comienzo. Unas personas entran en una sala y no saben muy bien si se les va a juzgar o interrogar. Hay una fila de algunas decenas de personas que van a ser interrogadas unas después de otras y están, en medio de la fila, los tres personajes. La mayor parte de los directores, por un artificio de montaje hubiera hecho interrogar a los héroes de inmediato. Eso hubiera tenido por resultado que no habríamos sentido la espera para nada. No habríamos sentido que es humillante y angustioso ser puesto en una sala sin saber lo que nos espera, y donde se cuchichea por lo bajo. Rouillet no hace interrogar a sus héroes sino cuando les llega el turno, cuando ya hemos tenido tiempo de preguntarnos con ellos lo que va a pasar. Es por procedimientos parecidos que a lo largo del film es preciso dar al tiempo su máximo de intolerabilidad y es lo que debe hacerse porque es un tiempo que conduce a lo muerte.

¿Cómo quieren ustedes reflexionar verdaderamente sobre la que es la muerte por ejecución, tal como es vivida por los que van a ser ajusticiados, si no se ponen un momento en su lugar? El defecto de la novela el "Muro" es el defecto general de la escritura: propone un tema de reflexión conmueve si el autor tiene un poco de talento, pero nos deja libres. Dicho de otro modo, ahorra una experiencia al lector. El film nos hace hacer la experiencia. En el film de Rouillet, vemos gentes que apenas hacen algo, que simplemente sienten su muerte y la sentimos con ellos. No podemos pensar nada sobre la muerte por ejecución, mientras vemos el film. No debemos sentir sino malestar y aún angustia. Sólo después reflexionaremos, así lo espero yo al menos, sobre lo que es condenar a los hombres a la muerte. Y espero también que llegaremos a pensar (también es el tema de la novela y del film) que no hay muerte bella.”

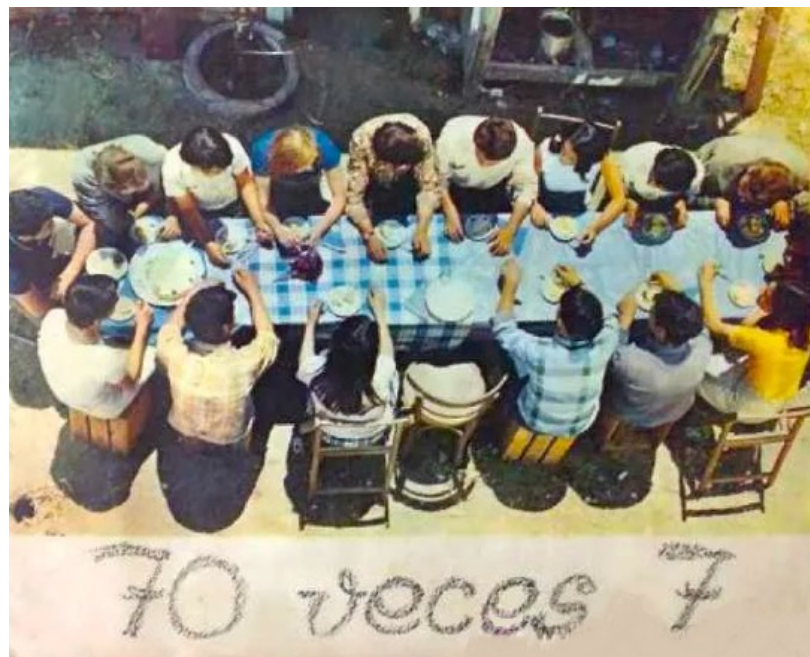
Jean-Paul Sartre

52-“70 veces 7”

(1967) Félix Acaso



Parto de una premisa, el cine español no suele ser justo, pocas veces perdura lo valioso, lo singular, el conocido efecto percha de la mediocridad, del consenso. En esta ocasión hablamos del eslabón perdido entre “Los olvidados” (1950) de Buñuel y “Camada negra” (1977) de Gutiérrez-Aragón, es decir, una parábola bíblica, la Pasión de Cristo, interpretada por muchachos de la calle, a lo Pasolini, sin el fatalismo de Buñuel, sin el sarcasmo de Gutiérrez-Aragón. La sacrosanta inocencia conductista que tan poco acomodo tiene en el espectador, crítico, español, que prefiere verse a sí mismo como de vuelta del todo, el típico pensamiento del tirillas, del amargado. Lo sorprendente del asunto es que hablamos de la idealista película de un debutante (en el largo), el actor y genial doblador Félix Acaso (Robert Mitchum, Henry Fonda, Gary Cooper, Robert Taylor, Burt Lancaster, James Stewart...), que demuestra una pericia, un temple, muy superior a la de otros subproductos semi-amateur de la época como “Los golfos” (1959) de Saura. Se nota la mano certera de dos clásicos, dos mitos, del cine español, el director de fotografía Sempere (“Los peces rojos”, “El inquilino”, Plácido”), y el “one and only”, el único y verdadero, Pedro del Rey (“La tía Tula”, “Juguetes rotos”, “La hora incógnita”), el soberano de la elipsis. A lo que hay que sumar una gran dirección de actores, amateurs, a mayores niños y adolescentes (entre ellos la numerosa prole del director), los más difíciles de domesticar, “70 veces 7” tiene ese ambiente de espontaneidad grupal, de sana camaradería, de las películas juveniles de Summers, de “Verano azul”. El ciclo “Adiós, cigüeña, adiós” (1971), “El niño es nuestro” (1972), también de inspiración bíblica, es directa derivada de ésta, la gran “coming of age”, película de aprendizaje, del cine español, y pionera blanca, del cine kinky. La película tuvo su estreno en París, en la sede de la UNESCO (era de producción americana, Redfilms), y pasó por completo desapercibida en España por culpa de la censura franquista (incluso trató de impedir la realización de la película, gracias a la mediación del Arzobispo de Madrid se pudo rodar), que a pesar de su cristalino mensaje evangélico, solidario, sus indudables valores morales, cristianos, veía en ella un retrato demasiado descarnado, crudo, neo-neorrealista, de las desigualdades, pobreza, delincuencia, corrupción, de la fantasiosa, impoluta, supuestamente próspera, España del desarrollismo.



“Pedro: Señor, ¿cuántas veces tendré que perdonar a mi hermano las ofensas que me haga? ¿Hasta siete veces? Jesús: No te digo hasta siete veces, sino hasta setenta veces siete.”

Evangeliu según san Mateo 18, 21-35

53-“L’Espagnol” (El español) (1967) Jean Prat



¿Puede una sola película, un solo personaje, crear una identidad cultural, un arquetipo nacional? Pues va a ser que sí, para los franceses de los años 60 y 70, todos los españoles eran Pablo, el personaje español protagonista de esta película, el hipersensible pueblerino francés (de origen catalán), siempre en el buen sentido, Jean-Claude Rolland, hispanista convencido, amaba a Gracián (se graduó con un análisis del “Crítico”), a Lorca (tradujo el “Romancero gitano”), a Alberti, a Machado, fue incluso profesor de español. Y como hablamos de un personaje muy positivo, humano, noble, puro, pues el tópico nos vino muy bien, aunque esas características sean más propias del castellano que del español en general. Vamos que la anterior fama que teníamos de vagos y juerguistas, la serie, que tuvo 20 millones de espectadores, la borró de un plumazo. Aquí nuestro amigo español es trabajador, serio, taciturno, ensimismado, tranquilo, silencioso, vamos lo que no suele ser un español, quizás por eso le gustó tanto a los franceses, porque les descolocó.

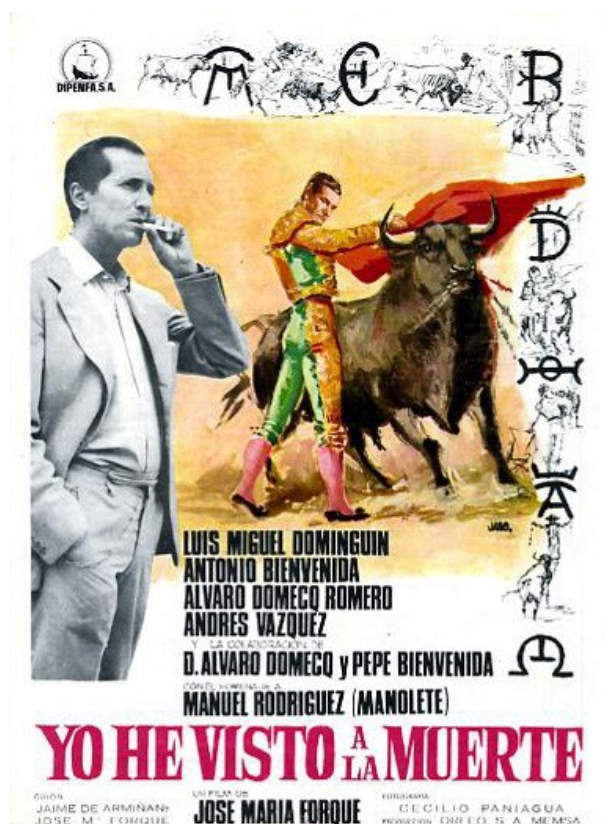
Características potenciadas gracias al contrapunto que ejerce el otro español de la serie, Roger Ibáñez, Rogelio Ibáñez, el hermano mayor del tristón Paco Ibáñez (que hace un pequeño cameo al principio), que clava al español canónico: artista, salido, malhablado, impulsivo, agresivo e indolente, inolvidables sus rotundos OSTIA. Para terminar de cuadrar el asunto, ambos llegan a Francia huyendo del final de la Guerra Civil, algo que pone muy cachondos a los franceses, si a mayores tienen que ver con los maquis republicanos ya directamente levitan. Hasta aquí lo que atañe a España y a los españoles, que llamándose la serie “El español” no es algo anecdótico, el escritor del libro, y también guionista, el anti-belicista Bernard Clavel, se inspiró en personajes reales, en un viejo amigo llamado Jacinto Pérez. En cuanto a la forma, el punto fuerte de la serie, al menos en la primera parte, “El extranjero en la viña”, la segunda es bastante prescindible, llama la atención que no tiene nada de televisiva, comparte la sobriedad, esencialidad, de las grandes obras rurales del cine francés, de Rouquier a Pialat pasando por el primer Demy. Jean Prat huye del dramatismo, del costumbrismo, y se centra en los rituales, en las acciones cotidianas, maravillosa la vendimia y las idas y venidas al majuelo. El ritmo transmite la misma apacibilidad, sosiego, que sus honestos protagonistas, es una especie de “Los santos inocentes” sin aristas, sin crítica social, o no excesiva, el español no deja de ser un emigrante sobreexplotado, un paria. Como anécdota, el protagonista se suicidó justo antes del estreno, y el director años después, mayor fatalismo castellano no cabe.



*France Beucler, la subnormal Jeanette,
contemplando entre lágrimas al difunto Jean-Claude*

54-“Yo he visto a la muerte”

(1967) José María Forqué



LA PELÍCULA, y una de las mejores de la historia del cine español, de la Fiesta de los Toros, sobre el arte de torear, sobre la esencia del toreo, la muerte.

Vean ustedes el cartel: Luis Miguel Dominguín, Antonio Bienvenida, Álvaro Domecq, padre e hijo, Andrés Vázquez, la jaca “Espléndida”, y de guionista, Jaime de Armiñán, el creador de “Juncal”.

Todo ello con un riguroso blanco y negro, con una sobria e imaginativa dirección de Forqué, algo bastante inédito en su cine. Con una sabia, ajustada, mezcla de documental y ficción. Una ficción nada contenida, a la vez realizada con temple, con justeza. Romanticismo lorquiano puro y duro. Baste un solo diálogo declamado con aplomo, con empaque, por Bienvenida:

“Ahora no puedo irme de los toros. Una cornada no puede echarme. Estoy muerto, no te das cuenta. Y he de resucitar frente a un toro. En el mismo sitio, con un traje blanco y oro, con una corrida de la misma ganadería. Mientras no sea capaz de terminar este muletazo, seguiré muerto.”



Impresionante, emocionante, ver a Bienvenida contemplando en una proyección su propia cogida. O toda la parte final homenaje a Manolete, uno de los toreros más grandes de todos los tiempos, el Monstruo, ni José Tomás es capaz de hacerle sombra. Un verdadero alarde de inteligencia, de talento, de nobleza, de grandeza humana, y cinematográfica. Los toreros son los actores más desaprovechados de este país, la presencia, el cuajo, el hieratismo, que transmiten delante de una cámara, no lo supera ni Francisco Rabal en su tarde más inspirada.

Incomprensible que sea desconocida incluso para los propios aficionados, que veneran engendros como "Torero" de Carlos Velo. "Yo he visto a la muerte" respira verdad, respeto, amor, por la Fiesta, desde el director al último de los extras. Los toros, los caballos, los maletillas, los aficionados, no son tratados como un aparte, están situados en el mismo plano que el torero, son igual de protagonistas, todos tienen su sitio, su espacio, su tiempo, su peana.



**Luis Miguel Dominguín
frente a Manolete, en
«Yo he visto a la muerte»**

El público de toros llevó a la muerte a «El Bien-terro», a Joséito, a Granero y a «El Gallo». El público exige y el torero se considera obligado a pagar, aunque en ello empeñe su vida.

En los cuatro episodios, tomados de la vida real, los filmamientos al torero, que nos presenta «YO HE VISTO LA MUERTE» uno de los más interesantes es el que enfrenta a Luis Miguel Dominguín con Manolete. Luis Miguel formula la terna con Manolete cuando éste fue cogido en Linares por «el toro», casi siendo la muerte. Los más curiosos detalles añaden aquí valor documental del que es testamento inimitable Luis Miguel Dominguín.

Las imágenes juegan hábilmente en la exposición de los hechos y se convierten en un espectáculo de gran fuerza emocional.

La película ha sido producida por Orfeo, S. A. México y cuenta con la colaboración de Antonio Benavente, Álvaro Domínguez Romero, Andrés Vázquez y la participación de don Álvaro Domínguez y Pepe Benavente.

MANOLETE frente a «ISLERO»,

en

«YO HE VISTO A LA MUERTE»

No es una película de invención. Es una realidad. Es un suceso. No hay «ISLERO»: hay historias que existen lo que cuentan. Esto es «YO HE VISTO A LA MUERTE», la película que acaba de realizar José María Torquell.

En la crónica está, palpablemente, de unos hechos reales que fueron, sobre todo, la muerte inimitable de una realidad inapreciable.

«De blanco y rojo, «la piel del caballo», «la espada», «la Muerte», cuatro historias entrelazadas por la emoción de un riesgo colante, de un juego entre la vida y la muerte, de un valor que pone en tensión los nervios más equilibrados.

Hay emoción en «la espada», riesgo en «la Muerte» y «la Muerte», tensión en «la piel del caballo», documental en «la Muerte». Todo está realizado con un lenguaje sentido narrativo sin disminuir la fuerza expresiva de la imagen.

Manolete frente a «el toro», está conocido ahora todo la verdad de un suceso que comenzó el mundo del toro.

LUIS MIGUEL DOMINGUÍN, ANTONIO BIENVENIDA Y ANDRÉS VAZQUEZ, en

«YO HE VISTO A LA MUERTE»

Los hombres que vieron la muerte lo cuentan por primera vez. Luis Miguel Dominguín, Antonio Benavente, Álvaro Domínguez Romero, Andrés Vázquez... frente a la muerte, frente al público, frente al toro.

Nunca se había contado con tanta autenticidad, con tanta verdad y belleza, la crónica torera que incluye a los que aspiran a la gloria, a los que están en ella y a los que han pasado por ella.

«YO HE VISTO A LA MUERTE» es un suceso con fuerza emocional, con vibración humana, con contenido documental que le eleva y le clasifica entre los mejores relatos que se puedan realizar sobre los toros y los toreros. Película de toreros, pero sin concesiones. Hecha valientemente para servir la verdad, porque todo cuanto aquí ocurre tiene a sus protagonistas auténticos y está tomado de la vida misma.

José María Torquell alcanza un nuevo triunfo al incorporar a nuestro cine esta magnífica obra que ha de merecer las más altas consideraciones del nuestro pueblo torero.



P.D: “Max toréador” (Max torero)
(1913) Max Linder

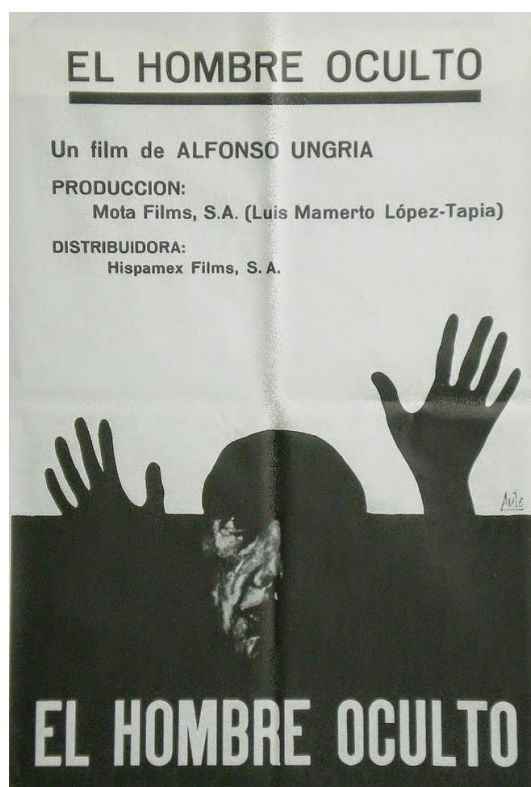


Un aficionado a los toros, obsesionado con el toreo, decide aprender a torear de manera autodidacta, toreando todo lo que se mueve, una bicicleta, un tren, una cabeza de toro. Como le sabe a poco decide comprarse una vaca, y un ternero, para practicar en casa. Un arduo aprendizaje que culmina con su bautismo de fuego en la plaza de toros de Las Arenas de Barcelona, donde sacrifica, realmente, a una vaquilla. Película taurina por sus cuatro costados, y anti-taurina por su condición de parodia, luego para todos los públicos, aficionados o no. Solo por ver a Max Linder, el primer mito, universal, de la historia del cine, el precursor de Charlot, utilizando un mantel como capote, toreando un vagón de tren, o tratando de meter a una vaca en su casa, mientras el ternero está mamando, merece un festivo visionado, la vuelta al ruedo.



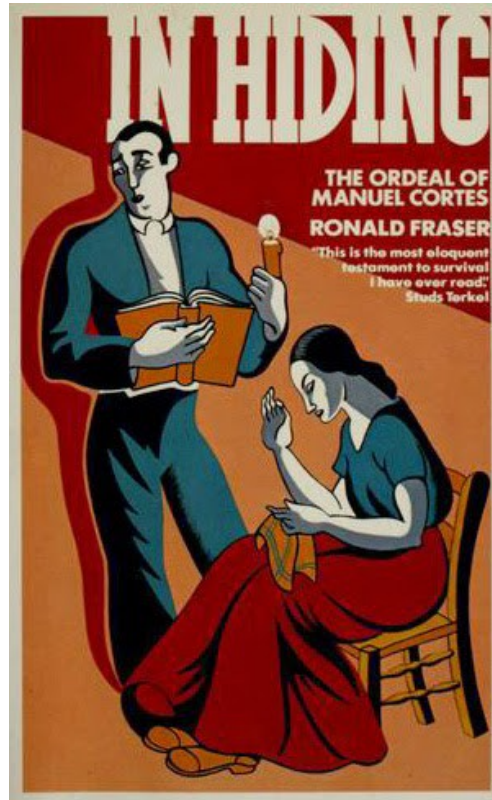
55-“El hombre oculto”

(1970) Alfonso Ungría

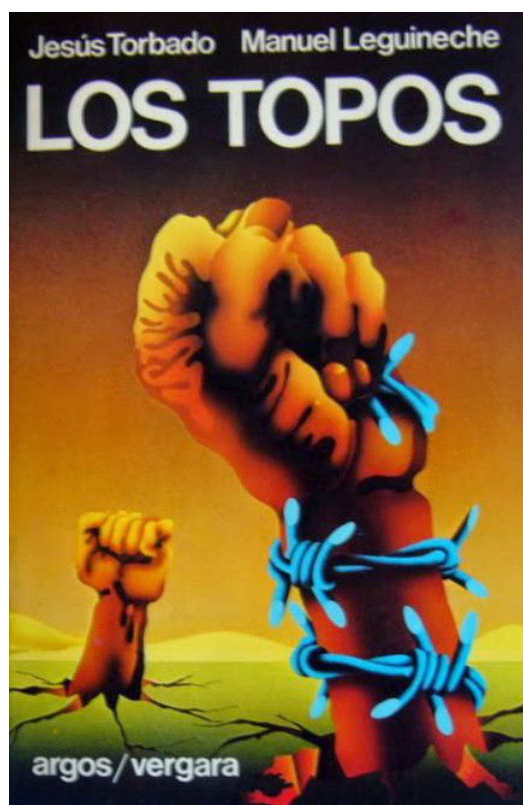


Me gustan las películas kamikazes, las que van en contra del público, las que buscan descaradamente irritar al espectador, provocar su impaciencia. Una vocación marginal, suicida, que pocas veces pasa de la primera película, lo que el director tarda en darse cuenta de que ese tipo de películas constituye un auténtico callejón sin salida, ya que ni interesan al público, poco dado a experimentos formales, ni a los productores, alérgicos al concepto dinero a pérdida. De hecho esta película fue financiada por Luis Mamerto López-Tapia, el fundador de la mítica Semana del Cine de Autor de Benalmádena (1969), el primer soplo de libertad para la pacata cinefilia española de la época. A pesar de todo, hablamos de una película debutante casi amateur realizada en 16 mm., fue elegida por la Dirección de Cultura Popular y Espectáculos para representar a España en Venecia, donde tuvo una gran acogida, lo que le abrió las puertas del 35 mm., del “profesionalismo”. También le cerró unas cuantas, gracias a la lista negra de la censura. El tema de los topes de la Guerra Civil, de la Posguerra, personas que se escondieron generalmente en sus propias casas para evitar represalias, la muerte, no era un asunto del que se podía hablar abiertamente. De hecho hubo que esperar a 1977 para que el libro “Los topes” de Manu Leguineche y Jesús Torbado sacara a la luz la historia de 24 de estos topes, incluida la que inspira la realización de esta película (otras fuentes dicen que se inspiró en la historia de Ricardo Muñoz Suay, legendario director de la UNINCI (“Viridiana”), que en mayo de 1940 para huir de la persecución franquista se escondió en un zulo en la casa de su madre en Valencia durante casi un lustro, salió y fue metido en prisión, de la que salió en 1949), la de Manuel Cortés Quero “el topo de Mijas”, el último alcalde republicano de Mijas, que estuvo oculto durante treinta años en su propia habitación. De la que salió el 11 de abril de 1969, tras el acuerdo del Gobierno que

declaraba la amnistía de todos los delitos cometidos durante la Guerra Civil. Su historia está recogida con más detalle, casi es una transcripción forense, en el libro “Escondido: el calvario de Manuel Cortés” de Ronald Fraser, publicado en inglés en 1972 y que tuvo su primera edición española en 1986, qué país. También imprescindible su libro “Recuérdalo tú y recuérdalo a otros” (1979), un monumento a la oralidad, que recoge 250 testimonios de gente corriente sobre la Guerra Civil:



“Este libro está basado en las experiencias de más de trescientas personas, desde grandes de España y propietarios de tierras, a jornaleros, industriales, obreros, curas, amas de casa y niños; estos dos últimos grupos me interesa subrayarlos. Pasé dos años, entre 1973 y 1975, recorriendo el Estado español y buscando como testigos a la gente corriente. Para mí esta palabra, «corriente», tiene un significado especial. La gente corriente es la que no deja constancia de su existencia en documentos o escritos. Es la gente que hace la Historia y que la sufre, pero que no aparece en los libros de historia tradicionales. Mi propósito entonces era restituir su historia a esta gente y, a través de ello, al pueblo español. En una palabra: historia oral, para mí, significa historia del pueblo o historia popular. Este libro mío es la Historia vista desde abajo, y las otras historias suelen ser las de los acontecimientos políticos, militares, etcétera. Creo que difieren en mucho, porque a través de mi método he podido captar las raíces profundas de la guerra y de las razones de la guerra a través de los testimonios, y esto porque las raíces, a mi modo de ver, estaban en las formaciones sociales españolas de los años treinta y, más concretamente, en la lucha de los intereses de clase. Esta lucha queda muy bien reflejada en el ambiente que surge de las memorias del abanico de los testigos que ya he citado.”



Teniendo en cuenta que el libro “Los topos” marcó profundamente mi adolescencia, lo mismo que “Archipiélago Gulag”, de hecho siempre he tenido vocación de ermitaño, de anacoreta, destino que he desarrollado a pies juntillas, casi estaba predestinado para que me gustara esta película, que a diferencia de la verborreica “El anacoreta” (1976) de Estelrich, no es una chapuza, formalmente hablando. Después de ver por primera vez la genial, por los testimonios de primera mano de los verdugos, “Queridísimos verdugos” (1973) de Patino, lo primero que me extrañó es que no existiera una película similar con los testimonios de los topos, una pérdida irreparable para el cine español, que la reciente “30 años de oscuridad” apenas mitiga, por mucho que la voz sea del gran Juan Diego. Pues bien, lo más aproximado a lo que podría ser un documento de época sobre los topos, es esta ficción pura, casi bressoniana, esos planos de lijado de las bolas de los rosarios, esa silenciosa, ensimismada, minuciosidad, digna de “Un condenado a muerte se ha escapado”, de “Pickpocket”, que se demora de manera obsesiva en las rutinas diarias del hombre oculto. Lo que para muchos constituirá motivo de tedio, y que para otros, entre los que me incluyo, supone su punto fuerte, lo que la hace diferente, radical, moderna. Lo que cualquier otro director español de la época hubiera solventado a golpe de elipsis, Ungria lo resuelve a base de dilatados planos secuencia que recogen las acciones casi a tiempo real, por muy intrascendentes que sean, como afeitarse, o la fragmentada, sublime, comida, una de las mejores secuencias de la historia del cine español.



Otro tour de force formal, otra vuelta de tuerca del cine español underground, como “Vida / Perra” de Aguirre, “Shirley Temple Story” de Padrós o “Sexperiencias” de Nunes, del que Ungría sale victorioso, por la Puerta Grande. Una verdadera lástima que la plaza estuviera vacía.



El verdadero topo de Mijas

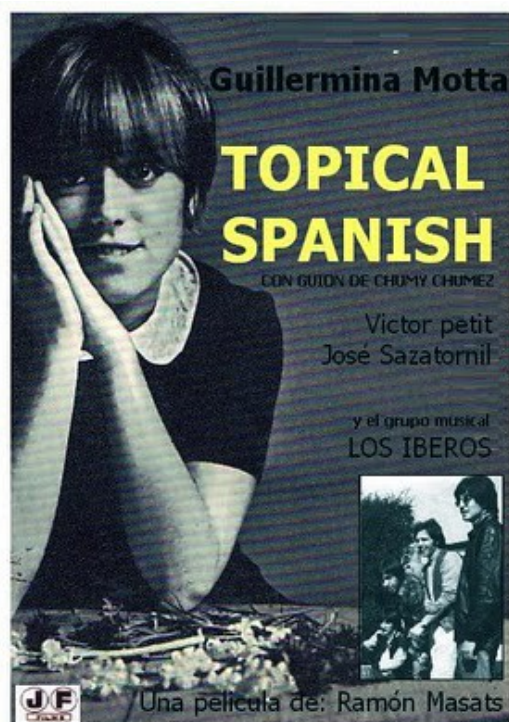








56-“Topical Spanish” (Tópico Español) (1970) Ramón Masats



El éxito en España de las películas de Elvis, y los Beatles, hizo que algunos productores oportunistas, casi todos sin escrúpulos, decidieran tratar de explotar el fenómeno con grupos “autóctonos”, entre comillas porque la gran mayoría de estos conjuntos eran burdas imitaciones de grupos ingleses y americanos, lo que rimbombantemente se ha denominado la Edad de Oro del POP español, que de genuina, española, tenía lo justo. Un intento de modernizar el tradicional cine folklórico, pasando de la Copla al POP. Casi todos los grupos de la época tuvieron su película, su imitación de Lester, los malagueños “Los Íberos”, no iban a ser menos, por supuesto cantando en inglés, como era norma en la época.



Y si esta película destaca sobremanera sobre las demás, es por su componente castizo.

En lugar de simular que España es el Reino Unido, como en la de Zulueta, la película introduce la música moderna en el contexto verdadero de la España de los 70, y no precisamente de las clases altas o medias, sino de las más bajas, populares. La Barcelona que sale en esta película poco tiene que ver con la Barcelona turística, con la ruta Gaudí, ni con las esteticistas, art-decó, películas de los niños de la Escolanía de Barcelona.

Aquí de Lester solo hay la libertad formal, el resto es profundamente español, costumbrismo modernista, o modernismo costumbrista. El Godard de “One plus One” pasado por la batidora del sainete, del neorrealismo cañí. Justo donde residen las mejores secuencias, cuando el genial fotógrafo Ramón Masats (mataría por ver sus documentales para TVE: “Los ríos”, “El Prado vivo”, “El que enseña”, “Conozca usted España”, “Raíces”, “Vísperas de nuestro tiempo”, “La España de los contrastes”, “Invierno en España”, “Un paraíso surgido de las aguas: España”), amante de los tópicos españoles, del españolismo ritual, nuestro Vivian Maier, nuestro Doisneau, saca a la calle la cámara de cine como si fuera una discreta cámara de fotos, siguiendo la línea de “Las Hurdes (Tierra sin pan)”. Un documentalismo ficcionado, aderezado con un humor absurdo cercano al de Robert Downey Sr., al de Cuerda, se nota la mano del humorista gráfico Chumy Chumez, que con algo más de desarrollo, sobre todo en la parte final, hubiera sido un hito comparable a “Soñar con Sevilla” de Juan Sebastián Bollaín. El cine español oculto de los 70 y 80, es una continua fuente de alumbramientos, deslumbramientos.



P.D: La copia de youtube es mucho mejor que la que circula por la mula.

57-“Carta de amor de un asesino”

(1972) Francisco Regueiro



Una película sobre la soledad, masculina, interpretada por una mujer. Por supuesto con carne, con mucha carne, y pescado, mucho pescado. Para Regueiro el amor es una interlocución, sexual. La soledad, una falta de interlocución, sexual. Lo dicho, Serena Vergano interpretando a José Luis López Vázquez.

La culpable de la soledad de López Vázquez, de que cometa cuatro asesinatos, es Serena Vergano por no haberle hecho ni puto caso. La culpable de que a su amante le haya dejado su mujer es Serena Vergano, no que el amante le haya puesto los cuernos a su mujer. La culpable de que el bibliotecario viejo verde muera asesinado, es la insatisfacción sexual, la frigidez, de Serena Vergano, no que él sea un acosador. De lo que se deduce que si un hombre está solo, y “ama”, desea, a una mujer, la culpa de su desgracia, de su soledad, de su frustración sexual, la tiene la mujer por no corresponderle. Por lo visto para Regueiro, la interlocución, la correspondencia, el amor, sólo tienen un sentido, el que va del hombre a la mujer, es más que suficiente, la mujer es sólo un objeto de intercambio, intercambiable, vinculada, obligada, por los egocéntricos, egoístas, sentimientos, deseos, del hombre.

El porqué no me quiere si yo la quiero, llevado al extremo, a la patología. Lo que algunos hombres, por llamarles algo, denominan amor libre, libre para ellos, esclavitud para ellas, la palabra amor sobra. El mito del monstruo y la doncella, es sólo eso, un mito, masculino, es el monstruo el que se interesa, el que acosa, a la doncella, no al revés. La versión machista, terrenal, de “El hombre del cráneo rasurado” de Delvaux. Obviando todo esto, que es muy difícil, imposible, de obviar, hay algunas escenas inolvidables, todas las del pececito. La película tiene un poso, un cuajo, un tempo pausado, muy conseguido, no es suficiente.

II



Primera revalorización inesperada, muy inesperada, ya doy por amortizada, justificada, la revisión. El Julio de hace unos años tenía razón, el Julio de hoy también, la diferencia es que el Julio de antes no había empezado todavía su radical, absolutista, camino recto hacia la pureza (muy ligada a la crueldad, en el buen sentido, de crudo), un camino sin vuelta atrás, ni falta que hace. Antes analicé la película desde el punto de vista del contenido, del machismo, y esta vez desde el punto de vista del espíritu, del ensimismamiento. Un enclaustramiento como vía de conocimiento, de depuración interior, que comprendo a la perfección. Todos los protagonistas de la película son solitarios extremos que buscan de forma desesperada, aunque nada externo muestre esa desesperación, el interlocutor privilegiado, soñado, aquel con el que tener una comunicación, confianza, absoluta. Una quimera llamada amor, que en el mejor de los casos se transforma en la búsqueda de Dios, la vía mística, o en el peor, en la búsqueda del demonio, el sexo, el asesinato. La pureza desata los monstruos interiores, los fantasmas, y solo las personas más fuertes, las más sensibles, creativas, pueden trascenderlos sin contaminarse, sin convertirlos en exteriores, sin autodestruirse del todo. La carne se multiplica cuanto más se acerca el espíritu, es la resistencia numantina de la vida a todo lo que la niega, trasciende. Cuando la anormalidad es la normalidad, cuando la pureza es la excepción, el ensimismamiento, la clausura, es la única solución viable, la única que conjuga el todo con la nada, el vacío con la plenitud. Por primera vez los lobos esteparios de Regueiro, de Hesse, dan el paso hacia el misterio, hacia el auto sacramental. Un camino hacia lo sagrado, hacia la superficie de lo real, que Delvaux, “El hombre del cráneo rasurado” (1965), reveló a Regueiro, y que Regueiro llevó a una dimensión más recia, sombría, terrosa (la fotografía de Luis Cuadrado es de otro planeta, algo que se ha perdido por completo con el cine digital), castellana. La película transcurre en un no lugar, en un espacio etéreo, indefinido, donde todo es posible, donde los fantasmas pueden tomar cuerpo, de Cristo.



P.D-1: Como Bresson, pienso que la música no es necesaria en cine, lo que no quita para que pueda apreciarla cuando se hace bien, y Regueiro es un gran seleccionador de música, aquí la música antigua, Renacentista, la cumbre de la música española, redobla la atmósfera enrarecida, atemporal. Una pasión por la música clásica que es extensible a los Regueiro. Se viene anécdota. De camino a Salamanca en tren, no recuerdo en qué estación, una entrañable anciana se puso a mi lado, y eso que el vagón iba casi vacío. Seguí leyendo como si nada mi libro de Delibes, no recuerdo el título, y de repente me habló. Estuvimos charlando más de una hora, de música, de literatura, de pintura, de la vida en general, de su vida en particular, y cuando ya llegábamos a la estación saltó la sorpresa, sin venir a cuento, o sí no recuerdo, me suelta que su hermano es un gran director de cine español, le pregunto quién, y me suelta a bocajarro el nombre de Regueiro. Le contesto que era mi director de cine español favorito, en ese momento lo era, y me dice que se lo va a decir porque anda desanimado desde que murió su mujer, le digo mi nombre y dice que lo va a recordar porque así se llamaba su difunto esposo. Fin del azaroso encuentro con Blanca (“Las bodas de Blanca”). Siguiendo con las anécdotas, la también burgalesa Rosa María Mateo es clavada a mi madre cuando era pequeño, y la casa de la protagonista es una geografía que he habitado, y no en sueños precisamente.



Luis Cuadrado trabajando

P.D-2: “La viuda valenciana”

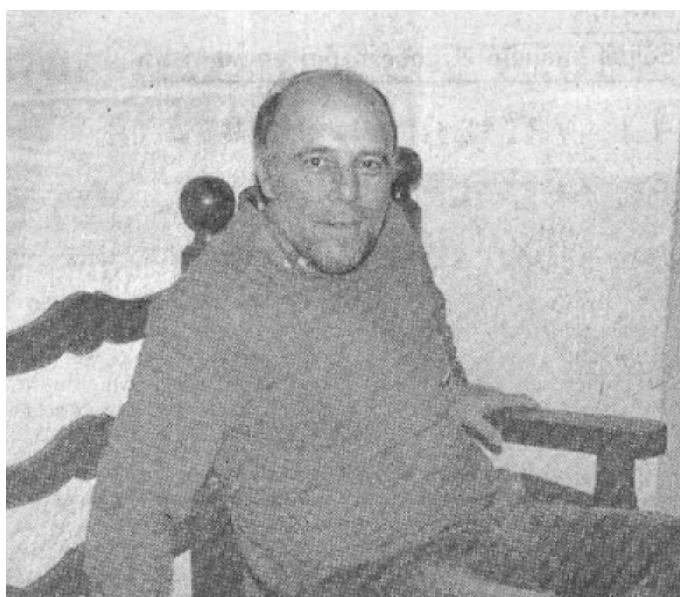
(1983) Francisco Regueiro



Segunda revalorización, también inesperada. Su último trabajo televisivo (estuvo a punto de ser el penúltimo porque los periódicos anunciaron a finales de 1983 que Regueiro se iba a encargar de uno de los capítulos de la mítica serie “La huella del crimen”, en concreto de “El caso de la novia imaginaria”, cosa que al final no sucedió, desconozco los motivos, Pedro Costa era muy suyo, Regueiro no digamos), y el mejor con diferencia, al mismo nivel que sus mejores películas, gracias Frade. Hombres y mujeres podemos hacer nuestras las palabras de Julianilla: “*¡Madre mía, qué cuerpo!*”. Ni más ni menos que el cuerpo, el rostro, el pelo, las cejas, la mirada, más bellos vistos nunca en una película española. Algo que en sí mismo no significa gran cosa porque no hablamos de una sesión fotográfica de una modelo, pero resulta que la actuación está a la altura, o por encima, de sus pezones, y eso son palabras mayores. Cristina Marsillach es superbella, y solo Regueiro supo estar a la altura de su supertalento como actriz, no necesita más que sus ojos, que su boca, que su voz, que su perfil de estatua griega (el equivalente en la actualidad sería Lucía Rivera, inédita en cine, y que ojalá algún día tenga el dinero suficiente para que pueda protagonizar “Tierra absoluta”, mi homenaje envenenado a Valladolid, al casticismo), no se puede decir lo mismo de Colomo, la mediocre, a pesar de ella, “*¡Estoy en crisis!*” (1982).



Por fin el Siglo de Oro reverdece sus laureles, recupera su espíritu lúdico, lúbrico, blasfemo, el que le hizo popular, accesible, a sus contemporáneos. Ese Siglo de Oro anti-pretencioso, anti-culterano, que tanta urticaria provoca a los hispanistas, a los programadores de festivales teatrales. El único Siglo de Oro que no ha caducado, lo mismo que la picaresca, el deseo, ya sea de placer o de dinero, nunca pasarán de moda, y mucho menos en el Levante, la tierra más fogosa, ruidosa, excesiva, los catalanes en comparación son robots. Los castellanos solo en nuestro castillo, fortaleza, interior. Esa combinación entre despendole levantino, y rigor formal castellano, vallisoletano (esos pavos reales Campo Grandianos, como fanfarrias del Paraíso, del Infierno), es lo que da equilibrio, medida, a este esperpéntico juguete cómico, que si le quitas los trajes de época, el castillo de Peñíscola, se convierte en una obra maestra urbana de alta comedia madrileña, a Trueba se le enderezaría la mirada al verla. Regueiro se transmuta en Lope, o el Siglo de Oro según Martes y Trece.



<https://www.rtve.es/play/videos/las-picaras/picaras-viuda-valenciana/4338848/>



58-“Suspiros de España” (serie) (Primer suspiro) (1974-75) Jesús Yagüe (y Jaime de Armiñán)



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-primer-suspiro/2691666/>

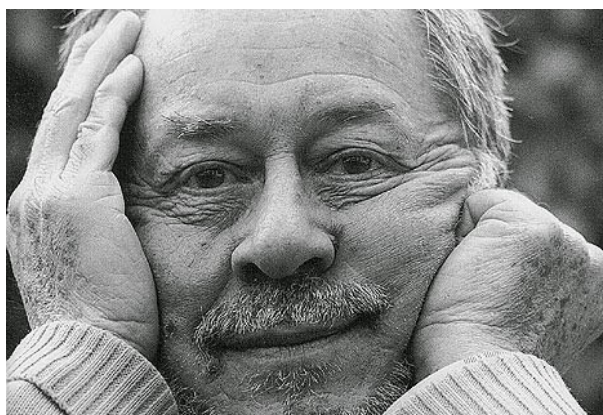
El cine de Jaime de Armiñán tiene una rara cualidad muy poco apreciada en España, la sencillez, lo que equivale a decir que sus películas son mucho más grandes de lo que parecen, su envoltorio, su contenido, no es espectacular, aparente, es profundo, algo que en este país de pandereta y castañuelas pasa desapercibido. De primeras a Jaime de Armiñán le debemos gratitud eterna por animar a las "Vainica Doble" a que grabaran, poniéndolas en contacto con Pepe Nieto, el célebre compositor de bandas sonoras, que a mayores es el mejor batería de la historia del pop-rock español. De segundas le debemos la serie de culto española por antonomasia, "Juncal" (1988), puesto de honor que pasados casi 30 años nadie le ha arrebatado. Y de terceras, que haya contribuido a la grandeza del cine español con algunas de sus mejores películas, ni una, ni dos, ni tres, las geniales "El amor del Capitán Brando", "El nido", "Stico", "Juncal" y un pequeño escalón por debajo "Mi querida señorita", "Mi general", "Al servicio de la mujer española", "Una gloria nacional" y "Al otro lado del túnel". Por si fuera poco también es un gran guionista, en muchas ocasiones mejor que Azcona, miedo da pensar lo que hubiera podido ser "Cuéntame" en sus manos, no solo de sus propias películas, sino de ajenas, como "Yo he visto a la muerte" o "El secreto de Mónica", ambas de Forqué, y de multitud de series de televisión, que por razones de edad, nací en el 74, desconocía por completo, y que gracias a la impresionante labor que está haciendo RTVE con su archivo gratuito y online estoy viendo poco a poco. Hace unos meses subieron la serie "Tres eran tres" (1972-73), también dirigida por él, y en esta ocasión le ha tocado el turno a "Suspiros de España" (1974-75), en la que solo se encarga del guión (13 capítulos de 28 minutos), y que para ir centrando la cuestión, es "La España de los Botejara" (1978) de principios de los 70, cubriendo un espectro mucho más amplio no solo la clase media-baja, es decir, con el condicionante de que nuestro querido dictador

todavía no había estirado la pata, con todo lo que eso supone a nivel de libertad creativa. Una serie cercana al documental como la de Amestoy, con españoles hablando abiertamente de sus miedos y anhelos, hubiera sido impensable en 1974, a Armiñán le tocó apechugar con la ficción pura y dura, y como buen anarquista silencioso, tranquilo, hiló fino, muy fino, tirando de sarcasmo, de mala ostia, en su crítico, ácido, retrato de la época, que a pesar de situarse en la década de los 70 en poco difiere de la de los años 50, es lo que tiene el aislamiento dictatorial, que aísla, congela, el tiempo.

A nivel formal poco que decir, es la típica serie de televisión española de los años 60 y 70 que no pasa de ser una especie de teatrillo costumbrista filmado, algo que no pudo trascender del todo ni tan siquiera el genial Miguel Picazo con “Entre visillos”, vamos que no era una cuestión de talento sino de presupuestos ridículos, que impedían cualquier opción de realizar planos de exteriores o decorados decentes. Pero bueno como hablamos de una serie con guión de Armiñán, cuyo fuerte es la creación de entrañables personajes, diálogos, esa precariedad de medios técnicos pasa a un muy segundo plano y se convierte en un continuo juego de la verdad. Todos los capítulos comenzaban con la maravillosa sintonía (dos versiones diferentes, la del primer capítulo y el último) creada por las “Vainica Doble” (y con preciosas fotografías de archivo diferentes en cada capítulo, que en la serie en un arrebatado de genialidad se denominan suspiros), un genial pasadoble psicodélico, con irónicos suspiros, que debería ser el verdadero himno de España, junto con la canción “Dos españoles tres opiniones” también de las “Vainica Doble”, el mejor grupo español de todos los tiempos, el más complejamente sencillo. También finalizaba con otra canción de las “Vainica Doble”, una diferente para cada capítulo (exceptuando el último capítulo que se cierra con una emocionante versión en directo del pasadoble “Suspiros de España” cantado por Estrellita Castro), relacionada con el tema tratado, algunas de ellas permanecían inéditas, así que gracias de nuevo a RTVE por este regalazo inesperado. El reparto no puede ser más impresionante, unos descomunales Irene Gutiérrez Caba y Antonio Ferrandis, más la fuera de categoría Queta Claver, y unos jovencísimos Juan Diego de tartaja con mostacho setentero, el vallisoletano Emilio Laguna, al que nunca se le hará justicia, María Isbert, la bellísima, y gran actriz, Mercedes Alonso, Chus Lampreave, Félix Rotaeta, y Carmen Maura, entre otros, con un cameo de Estrellita Castro incluido, la protagonista de la popular película con el mismo título de 1939, que pasa de llamarse Sole a Doña Luz, casi nada la evolución. Y como no podía ser de otro modo, la serie comienza con un velatorio, con un pésame, con una disputa de herencia, como en “La tía Tula” de Miguel Picazo, en el que se lanzan refranes, pullitas, navajazos, a diestro y siniestro, vamos como en toda reunión española que se precie con más de una persona, cualquier película o serie española que no empiece con la muerte no puede ser calificada de española, de castiza, de castellana. Lo triste es que 40 años después España, los españoles, no han cambiado ni un ápice (sólo hay que ver la película “Carmina y Amén” (2014) de Paco León que es exactamente lo mismo, pero bastante peor, menos cruda, cruel, castiza, más superficial, ramplona, con un humor más zafio, vulgar, salvo el entierro al ralentí, y con uno de los finales más estúpidos, falsos, de la historia del cine español, todo lo contrario que aquí, que el final es sublime), la misma miseria moral, intelectual, existe ahora multiplicada por los años del boom económico, de las múltiples burbujas, también cinematográfica, por lo que la serie “Suspiros de España” no ha envejecido ni un segundo, y sigue siendo el análisis más certero, punzante, que se ha hecho nunca de nuestra mediocre, mezquina, hipócrita, idiosincrasia.

“¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!” **Gustavo Adolfo Bécquer**

“Suspiros de España” (serie) (1974-75) Jesús Yagüe (y Jaime de Armiñán)



Creo que no le he hecho justicia del todo a la serie “Suspiros de España”, que a pesar de mis habituales, e inconscientes, exageraciones para conseguir que deis el paso a verla, lo único importante, escribir sobre cine debe ser un medio, un mediador, no un fin, me he quedado corto. El cuerpo, y la cabeza, me piden decir que es la mejor serie española que he visto nunca, lo siento “Juncal”, la que cuenta con las interpretaciones más soberbias, en algunos capítulos un auténtico recital. El hecho de que siempre sea el mismo elenco interpretando papeles diferentes le confiere mucho encanto, complejidad, y demuestra la increíble versatilidad de actores como Antonio Ferrandis, al que injustamente se le recuerda solo por el entrañable Chanquete. En el capítulo 5, el Quinto suspiro, da una auténtica lección, Máster, de actuación, de variedad de registros. También he sido muy injusto con el director, Jesús Yagüe (“Megatón Ye-Ye” y la serie “Media naranja” (escrita por Rosa Montero)), porque de teatrillo filmado tiene lo justo, en los mejores capítulos realmente consigue hacer cine, del bueno, a pesar de las múltiples limitaciones, muchos decorados parecen hechos por el enemigo, y la dirección de actores es sencillamente magistral. Con el único con el que he sido justo es con Jaime de Armiñán, los guiones son realmente buenísimos, certeros, llenos de matices, de sutilezas, de sarcasmo. Su análisis de la época es tan preciso, afilado, que sigue intacto, es inevitable hacer extrapolaciones con la situación actual, que casi es un calco.



Rodaje de "Juncal"

Paso a destacar lo que más me gusta de cada capítulo:

PRIMER SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-primer-suspiro/2691666/>

El primer suspiro, seguramente mi favorito, como ya he dicho trata de la muerte, mejor dicho, de los vivos, en todas sus acepciones, incluida la de eres un vivo. El argumento podría resumirse en el muerto al hoyo y el vivo al bollo, como el título del primer capítulo de “La España de los Botejara”. Toda la hipocresía española, casi una segunda piel, en la mayoría una primera, sacada a la luz del día en un multitudinario pésame. En el que llueven las alusiones, los sobreentendidos, las maldades, soltadas a bocajarro, pero con cara de póker, de farol de mus. Incluyendo homofobia por supuesto, hablamos de España, cuna de machotes, de calzonazos. ¿Algún cambio con respecto a la España de 2014? Vean acto seguido "Carmina y Amén" y jueguen a las coincidencias.

Diálogos antológicos:

Chus Lampreave: Pues yo le he encontrado muchísimo mejor que ayer.

Veladora: Como más reposado...

Chus Lampreave: Es lo que tienen los difuntos.

Emilio Laguna: ¡Buitres, y nada más que buitres, eso es lo que son!

Queta Claver: Los buitres tienen sentimientos.

Emilio Laguna: Eso es verdad...

Queta Claver: Me dan ganas de coger la escoba...

Emilio Laguna: ... y echar a volar.

Frases castizas:

“Alicia tiene mucho remango.”

“Le da lo mismo pelo que pluma.”

“Se lo llevará la trampa.”

“No quiero remover huesos en las tumbas.”

“Hay que vestir el cargo.”

“¿Sabe lo que cobra?, lo que no gana.”

“No hagas frases.”



Con escenas sublimes como el sorteo a ciegas de la herencia, o Emilio Laguna recitando una poesía que supuestamente había escrito en el colegio con 14 añitos y que realmente es de Gustavo Adolfo Bécquer (“¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!”). Más puntazos como el de la anciana sorda que mientras se escucha el guirigay de la discusión familiar por la herencia pronuncia convencida: *-A mí este silencio me pone los pelos punta.*

Y señor@s, aquí hay cine:







*"Con descarada indecencia
pero vestidos de luto
disputan su pobre herencia
en las barbas del difunto*

*Disputan su pobre herencia
en las barbas del difunto
con protestas de inocencia*

*Derechos van a su asunto
no hay respeto ni clemencia
no hay respeto ni clemencia
para el que abandona el mundo*

*Derechos van a su asunto
no hay respeto ni clemencia
no hay respeto ni clemencia
para el que abandona el mundo"*

Vainica Doble

SEGUNDO SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-segundo-suspiro/2692394/>

El segundo suspiro, o la vida es una tómbola, un férreo sistema de castas, o si naces pobre pues te jodes, que eso de compartir, de redistribuir la riqueza, la suerte, está muy feo, es de mala educación, cristiana, populismo de izquierdas, de rojillos, de muertos de hambre. Mercedes Alonso está inquietantemente bella, malvada, Irene Gutiérrez Caba de otro mundo, como siempre, y la puesta en escena de Yagüe es tan minimalista, sobria, que parece firmada por Bergman. No me imagino eso planos sostenidos, suspendidos, en una serie televisiva actual, ya no digamos un episodio en una sola, y maravillosa, secuencia. Magistral como Armiñán pasa de la comedia al drama sin apenas transición. En el periódico que lee el gran Ferrandis, que tiene cuenta en Suiza, se destacan las siguientes noticias: una huelga, la Universidad, la gasolina, fricciones en la frontera entre Siria e Israel... ¿Os suena de algo? ¿Todo es cíclico? Tampoco cambia la actitud de los poderosos, afortunados, privilegiados, ante la realidad, desgracia, de los demás: *“No me explico porque lees el periódico, estamos mucho mejor sin saber nada”*, o por favor no te mueras, en mi portal, de "Los Toreros Muertos", u ojos que no ven, conciencia que no siente. Que los pobres hubieran nacido ricos, no es nuestro problema, nuestra culpa, que cada palo sujete su vela, que cada cual apechugue con su destino, *“siempre manda alguien”*. Si los elegidos fuéramos todos, ¿qué sentido tendría la palabra elegido, elite, casta, desigualdad? Un poquito de por favor, y zapatero a tus zapatos, que con un buen cepillado, brillan más que el sol (“Juncal”). Paciencia, resignación, renuncia, amén.



Diálogo, secuencia, antológica (una oda a la sutileza):

Señora: ¿Te importa que te llame de tú?

Aspirante a criada: No señora.

Señora: Lo hago por costumbre. Me resulta difícilísimo emplear el usted. El otro día estuvo cenando en casa el embajador de no sé que república americana y le tuteé. Mi marido se puso furioso, porque quería hacer un negocio que luego no le salió. Pero al embajador le hizo gracia. Te cuento esto para que no creas que entre el embajador y tú hay ninguna diferencia.

Aspirante a criada: Supongo que el embajador la llamaría de tú.

Señora: Por supuesto. Sí claro, tú no puedes tutearme, y créeme que no me importaría lo más mínimo, pero al servicio le chocaría tantísimo. Haré un esfuerzo y te llamaré de usted.

Aspirante a criada: No me importa que me llame de tú.

Señora: ¿De verdad?

Aspirante a criada: Palabra.

Señora: Gracias.

Frases castizas:

“Con lo a gusto que estábamos con Charo (la criada cuidadora), ¡qué manía tiene la gente de casarse!”

“Los pantalones son como mangas de café.”

“Sepulcros blanqueados (como sinónimo de pudorosos).”

“Debería darle pisto.”







Mercedes Alonso

*"Margarita, Margarita,
la de cabellos dorados
te acuerdas de mi uniforme
veinte veces remendado
veinte veces remendado*

*Mira Alicia yo lo siento
de ti no me acuerdo nada
solo sé que en tu mirada
había un resentimiento
había un resentimiento*

*Deja que se lleve el viento
los sentimientos del ayer
abre el corazón
dale un buen jabón
y ponlo a tender*

*Deja que se lleve el viento
los sentimientos del ayer
abre el corazón
dale un buen jabón
y ponlo a tender*

*Deja que se lleve el viento
los sentimientos del ayer
abre el corazón
dale un buen jabón
y ponlo a tender"*

Vainica Doble

TERCER SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-tercer-suspiro/2691956/>

El tercer suspiro, o Padre Patrón, o al patriarcado se le ven las vergüenzas, las carencias. O los hombres, además de egoístas, cobardes. O hay que matar al padre para que el hijo haga de padre, no hablamos de evolución, revolución, sino de a rey muerto rey puesto. Los tópicos, hiperrealistas, conflictos entre padres e hijos, entre generaciones, el machismo, la misoginia, desarrollados por Armiñán con una clarividencia, precisión, que asustan, cualquier hijo, hija, que lo vea, va a pensar para sus adentros, ¿dónde estaba la cámara? Antonio Ferrandis bordando al voceras padre autoritario, tirano, prototipo español, a mayores enmadrado, ensuegrado, Imanol Arias (“Cuéntame”) tomó buena nota. No menos sublime Irene Gutiérrez Caba clavando el papel de madre alcahueta, sobreprotectora, cómplice, del hijo, varón, con un ramalazo punk, *“me gustaría tanto que organizaras un escándalo, que te fueras a vivir por ahí, que te hicieras músico, o torero, o lo que sea”*. Ni Juan Diego, el universal hijo rebelde sesentaochero trasmutado por cobardía en gris opositor, la bíblica, conservadora, reaccionaria, Parábola del Hijo Pródigo, o como diría la madre: *“No has podido, y como no has podido, hocicas”*. La secuencia de charla en la cama entre los cónyuges, interrumpida por la irrupción de la suegra, con arroró incluido, es de antología del humor, del sarcasmo, *“un Valbuena es algo muy serio, trascendental diría yo”*.



Diálogos antológicos:

Madre: ¿Vas a marcharte tú de casa?

Hijo: Aún no lo sé.

Madre: Eres muy pequeño Ramón.

Hijo: 28 años, mamá.

Madre: Aunque tengas 100, eres muy pequeño.

Padre: ¿Cómo se llama?

Hijo: Almudena León Perales.

Padre: ¿Es de Granada?

Hijo: No, de Valladolid.

Hijo: ¿Qué hay?

Madre: Patatas a lo pobre.

Hijo: Ajajá, ¿y de segundo?

Madre: Soldaditos de Pavía.

Frases castizas:

“Como el dinero se lo rasca un servidor.”

“Se me va a pasar el estómago.”

“Mientras estés a la sopa boba en mi casa, haces lo que yo mande, si no estás conforme... (chasquido de dedos, vamos puerta)”

“Jarabe de palo, como decía el abuelo.”

“¿Y cómo se llama ese pirandón?”

“España digan lo que digan es una nación agrícola, en el campo está la verdad.”

“A ver si coges lo que no tienes.”

“Lo que no sepamos las madres.”

“No me contestes que te parto la cara.”

“Es de una familia de toda la vida.”





Retablo, bodegón, clase media española

*"Paternidad investida
de poder omnipresente*

*Autoridad sin medida
con derecho omnipotente*

*Descarada tiranía
pretenciosa y omnisciente
dictadura consentida
despotismo inconsecuente*

¡Ehh Oh Papi!"

Vainica Doble

CUARTO SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-cuarto-suspiro/2691920/>

El cuarto suspiro, o los ricos, los aristócratas venidos a menos, también tienen picores, o sólo picores, es lo que tiene el aburrimiento, el tedio. O donde esté el aparentar que se quite el ser, donde esté un título que se quite el dinero. O se pillan a un mentiroso antes que a un cojo, y donde esté una buena mentira que se quite una mala verdad. O la procesión solo se lleva por dentro, y si la llevamos también por fuera es por el que dirán, no vayan a pensar que no sufrimos, sufrir y vivir son compatibles, de hecho en eso consiste la vida, nadie sufre las 24 horas del día, y el que lo hace se suicida, lo demás es un desfile de máscaras. La persona que invente un detector de falsas depresiones se forra. El juego del gato y del ratón sustituyendo a los contendientes por ratas, o el Príncipe a la Cenicienta le sale rana.



Diálogos antológicos (soterrado humor negro sublime):

Criada: Sabe el señor que han nacido gibelurdiñas junto a la tumba de la Señora. Y que unos mirlos han hecho nido en los árboles de en frente. Junto al panteón de los Zaragüeta que en paz descansen.

Señor: ¿Les has oído cantar?

Criada: Como ángeles, diríase que el alma de la Señora se ha apoderado del cuerpo de los ruiñeños.

Señor: Había entendido mirlos, ¿no?

Criada: Mirlos, ruiñeños, al fin y al cabo, pájaros.

Señor: ¡Se me hace muy cuesta arriba! (tratando de besar a la criada)

Criada: Pues las cuestas hay que subirlas.

Frase castiza:

“¿Sabes que la cicuta se parece mucho a los berros?”





Antonio Ferrandis bailando solo el pasodoble “Suspiros de España”

*"El precio de la nobleza
muy caro pagó Beatriz*

*Sus delirios de grandeza
llevaron a la infeliz
a cargar con el noble fardo
de Bernardo, ay Beatriz*

*Deme usted la mano ay señor marqués
un pasito adelante y otro del revés"*

Vainica Doble

QUINTO SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-quinto-suspiro/2691719/>

El quinto suspiro, o por muy bajo que estés en el escalafón social, siempre habrá alguien a quien podrás gritar, putear. O la diferencia entre un empresario y un obrero, entre un rico y un pobre, es únicamente de dinero. Todos somos hermanos, putativos, puteados. Alguien que para evitar problemas, disgustos, está dispuesto a tragar con todo, lo que antiguamente se llamaba un hombre de empresa, un pelele, un manso. La radiografía de un calzonazos, de un impotente, de un borrego, alguien incapaz de luchar, rebelarse, contra las injusticias, de defender sus legítimos derechos, de decir no. El típico buenazo, noblote, que de tan bueno acaba pareciendo tonto, del que todo el mundo acaba abusando. O los buenos van al cielo, y los malos a todas partes. O el matrimonio, la convivencia, la paternidad, es el infierno en vida. Armiñán lejos de cebarse con el personaje, de juzgarle, prefiere criticar la situación, exponerla objetivamente, tratar de comprender. Antonio Ferrandis compone uno de los mejores personajes de toda su carrera, sosteniendo a base de geniales monólogos todo el capítulo.



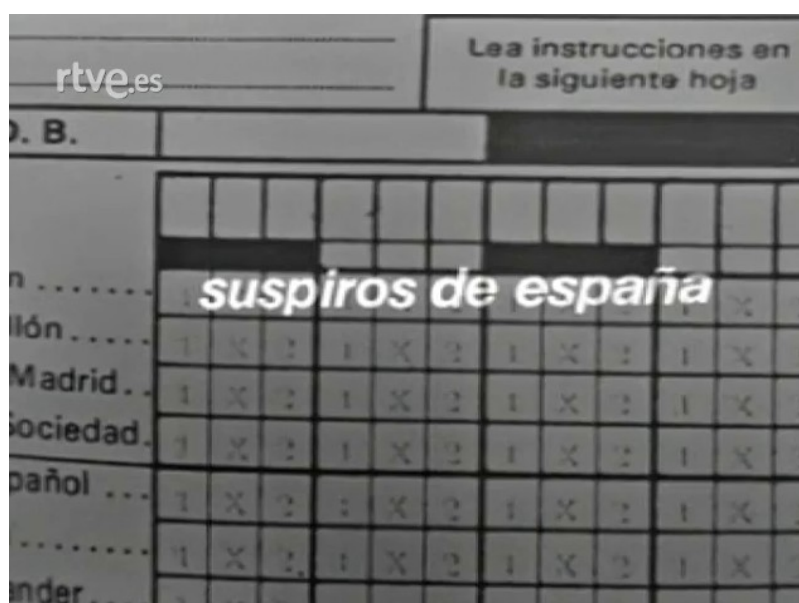
*"En la estructura
del mundo moderno
no encaja Darío
no encaja Darío*

*Tiembla como un crío
ante la figura
del ejecutivo
del ejecutivo*

*Intenta obtener aumento de sueldo
y no dice pío
quisiera volver al claustro materno
y desaparecer
desaparecer
uuhh"*

Vainica Doble

SEXTO SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-sexto-suspiro/2691975/>

El sexto suspiro, o la esperanza es lo último que se pierde, o sin los sueños de riqueza el índice de suicidios en España rondaría el 60%. Sueños de riqueza imposibles de encauzar por métodos tradicionales, legales, nadie se ha hecho rico de manera honrada, vamos trabajando, una verdad como un templo. Como los protagonistas del capítulo no aspiran a ser políticos, la manera más directa, y relajada, de conseguirlo, pues sólo les quedan dos opciones, el braguetazo, que como hablamos de pobres ni se contempla, o los juegos de azar, la lotería, la quiniela, cuando la lotería y la quiniela eran el espíritu santo. Armiñán se descojona de esta esotérica costumbre tan española, la de los sueños de grandeza, la de la megalomanía, con su ternura, comprensión, habitual, sin mirar por encima del hombro, porque como buen español, sabe que donde esté buen sueño, que se quite una mala realidad. O dinero, dinero, dinero, y la puta madre, padre, que lo parió.



Diálogos antológicos:

Novia (haciendo la quiniela con una pirindola): Dos.

Novio: Otra vez. Pero te das cuenta de lo que estamos haciendo, Betis-Salamanca.

Novia: ¿Tienes algo en contra el Salamanca?

Novio: No, pero es muy raro que gane en el Heliópolis.

Novia: ¿Cuántos jugadores tiene el Salamanca?

Novio: ¡María!

Novia: ¿Y el Betis? ¿Hay algún cojo en el Salamanca?

Novio: No, hombre no, que no se puede discutir contigo...

Novia: Yo amortizo esta pirindola como que me llamo María de las Mercedes Cigüeñas.

Frase castiza:

“Violetas a la tumba.”



Discusión de pareja en tasca popular, con tapa de queso y tintorro peleón, y calentón posterior

*"Una patada certera puede hacerte millonario
esa bendita quimera viven soñando a diario
el pobre, el rico, el hortera
empleados, funcionarios, el médico, la enfermera
el ingeniero, el notario*

*Y hay a quien llega la suerte
al par que su propia muerte
y al par que su propia muerte*

*Y hay a quien llega la suerte
y hay a quien llega la suerte
al par que su propia muerte"*

Vainica Doble

SÉPTIMO SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-septimo-suspiro/2691480/>

El séptimo suspiro, o el abismo insuperable entre lo que decimos y lo que pensamos. O para que quieres enemigos si ya tienes amigos. O la imposibilidad absoluta de una relación de amistad sincera, igualitaria, entre hombres. O como diría Unamuno con respecto a los catalanes, haciéndolo Armiñán extensivo a todo el mundo, si se les pudiera comprar por lo que realmente valen y venderlos por lo que creen valer el negocio sería perfecto.





Jaime de Armiñán

*"Noble y tierna amistad
forjada en la disciplina
eterna verdad
eterna verdad
del alma que se encamina
por los senderos de la mar*

*Tatataratata
Tatataratata
Tatarara Taratatata*

*Noble camaradería
de los que en algún momento
unieron sus días
unieron sus días
en el campamento
para siempre, siempre jamás*

Yuleiriri Yuleiri Yuleririlala"

Vainica Doble

OCTAVO SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-octavo-suspiro/2691882/>

Octavo suspiro, o los viejos son como niños, apestados, que nadie quiere a su lado. O no hay nada más inmoral, falso, que un moralista. O la amistad también es imposible entre mujeres, o el aburrimiento es la madre de todos los vicios, de todas las amistades. Irene Gutiérrez Caba realizando un auténtico despliegue de talento, de genialidad, de maldad. El discurso, a gritos, de la reunión de asociadas de la residencia de ancianos de beneficencia, está a la altura del discurso de Pepe Isbert en “¡Bienvenido, Mister Marshall!” de Berlanga.





Pilar Miró y Jaime de Armiñán

*"Mi conciencia se calla, con caramelo
una obrita piadosa, al pobre un consuelo
un pañuelo al que llora
y derecha al cielo
un pañuelo al que llora
y derecha al cielo"*

*Mi conciencia se calla, con caramelo
una obrita piadosa y al pobre un consuelo
un pañuelo al que llora
y derecha al cielo
un pañuelo al que llora
y derecha al cielo"*

Vainica Doble

NOVENO SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-noveno-suspiro/2691517/>

Noveno suspiro, una genial diatriba contre el machismo, sobre todo de las mujeres, esas misóginas vocacionales. O el hombre, y la mujer según el día, es el ser más despreciable, ruin, mezquino, egoísta, vago, de la creación. El personaje de gorrón “idealista” interpretado magistralmente por Ferrandis, claro antecedente del mítico Juncal.



Diálogo antológico:

Antonio: ¿Me has sido fiel durante todo ese tiempo (30 años)?
Puedes decirme la verdad, yo soy un hombre de ideas avanzadas.

Sufridora: Por desgracia yo soy imbécil Antonio.
Pero no es que te haya sido fiel a ti, es que yo soy imbécil.

Frases castizas:

“No hay más copitas que luego te arrebatas.”

“Ya va siendo hora de que te acostumbres a oír su nombre sin que te dé una alferecía.”

“Vaya manga hija.”



Lo siento mucho. Me he equivocado y no volverá a ocurrir

*"Adonde fuiste marido
dejándome en la estacada
solita y desamparada
abandonando a tus hijos*

*¡Irene
has de comprender
que un hombre tiene que correr aventuras
de cuando en vez!*

*Eres un caradura
no te puedo ni ver*

¡Perdóname mujer!

*Antonio
eres el mismísimo demonioooo"*

Vainica Doble

DÉCIMO SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-decimo-suspiro/2691632/>

El décimo suspiro, o el exilio interior provocado por las depuraciones tras la Guerra Civil, disimulado en la historia de un juguete roto, parodia de Joselito. O el amor no es otra cosa que la megalómana aspiración a ser atendido, valorado, a tiempo completo, sin exigir contrapartida, reciprocidad. O nadie escucha a nadie, ni falta que hace, nadie tiene nada interesante que decir. O Peter Pan vuelve al claustro materno.





Jaime de Armiñán

*"Fui niña precoz
muñequita de oro que al crecer
se le fue el tesoro de su voz*

*Y resulta atroz
el verme olvidada por aquel
público fiel
que en mi infancia me admiró*

*Fui una estrellita de pro
y bailaba claqué
cual si fuera de New York
y dominaba el cuplé
y el ballet de tutú
cual si fuera de Moscú"*

Vainica Doble

UNDÉCIMO SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-undecimo-suspiro/2691874/>

El undécimo suspiro, o la figura paterna debería desvanecerse, desaparecer, una vez soltada la semillita. O ya que pocas personas se atreven a llevar a cabo literalmente el concepto matar al padre, existe la vejez paterna para poder sacarse los atrasos, resarcirse, parcialmente. O las heridas de la infancia no se cierran ni con la sepultura. O si ya existe la herencia genética, para que se tuvieron que inventar el infierno. O solo los viejos saben divertirse como deberían hacerlo los jóvenes.



Diálogo antológico:

Nuera: En un pueblo de Valladolid ha nacido un perro con dos cabezas.

Suegro: No me extraña, una vez nació un gato con alas.



*"Un mal entendido amor
mal reprimido rencor*

*La mano dura en la educación
aunque sea con buena intención
engendra amargura en el corazón*

*Mal reprimido rencor
mal entendido amor
mal reprimido rencor"*

Vainica Doble

DUODÉCIMO SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-duodecimo-suspiro/2691674/>

El duodécimo suspiro, o en el corazón de toda puritana anida el alma de una ninfómana. O los reprimidos son aquellos que tienen instintos que reprimir. O la castidad es la virtud de los viciosos, de los impuros. O los ermitaños son extrovertidos de interior. O cría cuervos y de mayores te saldrán buitres, hienas.



Diálogo antológico:

Puritana: *El sexo no tiene nada que ver con el matrimonio, se lo he oído decir a la abuela docenas de veces. Ella en 52 años de matrimonio jamás...*

Frases castizas:

“¡Por la confusión del turco!” (brindis en honor de la victoria en la batalla de Lepanto)

“No se me hace el cuerpo a las realidades del mundo.”



*"Una persiana espesa que no deje paso a la luz
por que puedes perder la cabeza
reza, reza, brazos en cruz*

*Teje, teje, un velo de niebla
que no deje paso al sol
tú dominas las tinieblas
nadie escapa a tú control*

*¡Sueña, sueña, Doña Virtudes
Señora y Dueña de tu mansión!
Dueña y Señora de oración"*

Vainica Doble

ÚLTIMO SUSPIRO



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/suspiros-de-espana/suspiros-espana-ultimo-suspiro/2691408/>

El último suspiro, o los cultuoretas, como buenos autistas, elitistas, sociópatas, sin testigos, sin oyentes, sin palmeros, se sienten como la cucaracha de Kafka, muy pequeñitos, mediocres, impotentes. O solo los tontos, los necios, necesitan demostrar, arrojar, sus conocimientos, su cultura, a los demás. O la inteligencia ofende a los tontos, que cuanto más tontos más listos se creerán. O la cultura es a la inteligencia lo que un Vega Sicilia a un tinto de verano. O a mayor cultura mayor incapacidad para la alegría epidérmica, para dejarse llevar. O para comerse un coño no hace falta babero ni cubiertos. O que grande es España, los españolitos, vistos desde la luna, como muy cerca.



Dialogo antológico:

Comensal airado: *RAUS!* (fuera en alemán)

Camarera: *Por que tengo estudios, que si no...*

Frase castiza:

"¡Viva España, hija!" (piropo)

"Una cosa es la cultura y otra perder el tiempo leyendo."



Estrellita Castro interpretando "Suspiros de España"

*"¡España mía
ya no te miro!*

*Tú eres mi día
por ti brota mi suspiro
tu eres toda mi alegría*

*¡De noche y día
yo no te olvido!*

*¡Ay quién pudiera!
¡Ay quién volviera!
¡Qué no daría!*

*¡Por mirarme patria mía
en tu cielo azul!"*

Vainica Doble

ARMIÑÁN O EL RESPETO POR LA LIBERTAD



La denuncia de la represión moral, cultural, sexual emprendida por Armiñán en su serie televisiva “Suspiros de España”, de la que vemos sobre estas líneas, un fotograma, afecta a las raíces mismas de la coartada ideológica de un orden agonizante.

EN el mismo momento en que se consolida la serie televisiva de Jaime de Armiñán “Suspiros de España” se estrena “El amor del capitán Brando”, última película hasta la fecha del autor de **Mi querida señorita**. Sigo el programa televisivo de Armiñán cada semana, convencido de que asisto a uno de los mejores programas emitidos por Televisión Española y a lo mejor que televisualmente ha creado Armiñán. Tanto la serie como la película obligan a una reflexión sobre la extensión de un talante social, cada vez más amplio y profundo, que se convierte en un silencioso referéndum en pro de la libertad. Desde hace unos cinco o seis años la cultura española ha iniciado un ajuste de cuentas a fondo contra las pretendidas constantes peculiares del “ser español”, y ese ajuste de cuenta se produce a distintos niveles de contenido y continente, de emisores y receptores. Ya no se trata de un fenómeno como el del **realismo social** de los años cincuenta, que no consiguió salvar las barreras de la organización cultural, que se quedó en el campo de concentración de la burguesía ilustrada y de la Universidad. Lo que desde hace cinco o seis años se está produciendo afecta a un conjunto social más amplio y circula incluso por los canales de la organización cultural más establecida, como, por ejemplo, la televisión.

Asistimos a un síntoma de que aparatos ideológicos de lo más defensivo, de lo más pegados a la piel del sistema, testimonian también la crisis del propio sistema. El dato es importante, porque avala la amplitud y profundidad de la aspiración de cambio y de que ese cambio sea tan serio que se lleve al desván de los malos recuerdos el torpe y largo intento de convertir a España en la reserva espiritual de Occidente, dando a la palabra reserva todas las connotaciones de trastienda, trastero, desván, trapería. Puede trazarse una trama crítica que ya pertenece a la cultura de masas y que une en estos momentos la serie de Armiñán, **El amor del capitán Brando**, **La prima Angélica** y **El espíritu de la colmena**. Son fenómenos de cultura de masas muy seguidos por el público, situados a distintos niveles de lenguaje y presupuestos, pero unidos por el común objetivo de dinamitar la conspiración ideológica de la España subnormal.

El desfase entre los que siguen empeñados en la conspiración de la subnormalidad de España y cualquier peatón de nuestra historia de cada día es abismal. Ya no se trata de la soledad del “bunker” en el extrarradio de una ciudad, sino de la soledad del “bunker” en una isla situada en medio de un océano de nadie y nada. Los ojos del político televisivo que ha dado paso al programa de Armiñán son los ojos abiertos más pequeños del país y, sin embargo, han visto claro. En el catálogo de monstruos de **Suspiros de España** también hay un catálogo de criaturas normales que tratan de afirmarse, en lucha contra los monstruos. La denuncia de la represión moral, cultural, sexual emprendida por Armiñán en **Suspiros de España** afecta a las raíces misma de la coartada ideológica de un orden agonizante, y ese empeño en extirpar las raíces de esa coartada se ha convertido en un código expresivo público, al alcance de miles, millones de espectadores. Esto ha sido posible porque los responsables de la tijera son cada día más conscientes de que el público español hoy no puede aceptar otros mensajes que los que concierten con su propia crítica de la realidad y su pasado. Es decir, la serie de Armiñán o las películas de que hemos hablado jamás hubieran prosperado o si hubieran sido un mero empeño voluntarista de profesionales de la progresía. Si han prosperado es porque conectan con una amplia conciencia social hacia la cuestión, porque se ha establecido lo que los comunicólogos llamarían un “feed-back” que los elementos más conscientes y avisados del sistema no pueden reprimir.

Armiñán ha acometido este empeño sin falsear la imagen y los rostros de la España real. Es un acierto que esos rostros tan hispánicos de Irene Gutiérrez Caba o Antonio Ferrandis no se encasillen en el bien o en el mal, sino que presten sus rasgos unas veces al represor y otras al reprimido, a la víctima o al verdugo, al retrógrado o al liberador. No hay otra fórmula mejor de aceptar las profundas contradicciones en que se debate la España “madura” que encarnan esos dos geniales intérpretes; sobre todo la España madura que estrena crisis en este momento, una crisis impuesta por las progresivas quiebras en la realidad falsificada. Sería un error situar la serie de Armiñán dentro del catálogo muerto de la “crítica de costumbres”; sería no entender la función que puede cumplir en unos días decisivos para nuestro porvenir colectivo. Más que crítica de costumbres, Armiñán practica la crítica de esa ideología-coartada que están en el origen de todos los intentos de falsificación de la mecánica del comportamiento personal y colectivo, de la mecánica de la realización individual y de la realización histórica.

No es casualidad que tanto en **El amor del capitán Brando**, **El espíritu de la colmena** o en **La prima Angélica** uno de los personajes claves sea un español vencido, silenciado, que aporta un análisis de la galaxia desde la otra cara, oculta, de la Luna, Luna de España cascabelera, Luna de ojos azules, cara morena.

Manuel Vázquez Montalbán – 21-12-1974 - Triunfo

59-“Pim, pam, pum... ¡fuego!”
(1975) Pedro Olea



A Conchita Velasco, a pesar de los múltiples homenajes en festivales de segunda fila, todavía no se le ha hecho justicia. Siempre se la asocia con películas facilonas, con comedias ligeras, pero Conchita Velasco es una gran actriz dramática (“Jaque a la dama”, “Las bodas de Blanca”). Hay muy pocas actrices en España, por no decir ninguna, exceptuando a Carmen Maura, que transmita tanta felicidad, tanta facilidad, en sus actuaciones. A Conchita Velasco la quiere la cámara, y ella le corresponde, delante de una cámara se siente como en casa, incluso mejor.

Pedro Olea es de los pocos directores que ha sabido sacar partido de su inmenso talento dramático, de los pocos que la han respetado como actriz, sin utilizarla como un reclamo. Lo mismo se puede decir de Fernando Fernán Gómez, la mayoría de sus actuaciones son de registro único, siempre hacía el mismo papel, de forma admirable, pero siempre el mismo. En cambio Olea le descubre como un cabrón sin escrúpulos, como uno de los personajes más cabrones de la historia del cine español.



La posguerra española casi siempre se ha abordado desde presupuestos cercanos al neorrealismo, al drama, con excelentes resultados como lo demuestran las películas del nuevo cine español, pocas veces desde el melodrama, por falta de ambición, y de medios. "Pim, pam, pum... ¡fuego!" es de las pocas excepciones, una brillante excepción. Olea ya había demostrado su talento con "No es bueno que el hombre esté solo" y "Tormento", una gran adaptación de la novela de Galdós, con otra genial actuación de Conchita Velasco, Francisco Rabal y Ana Belén, en una de sus mejores actuaciones, junto con la genial de "Españolas en París", "El amor del capitán Brando" y "Jaque a la dama". El principal inconveniente era la escasez de medios, con más medios hubiera sido un pelicolón, lo que es "Pim, pam, pum... ¡fuego!", lo que no es "MadreGilda". Olea se marca un melodrama contenido, elegante, más cerca de Stahl que de Sirk, sin que cante en ningún momento. También se puede hacer crítica social desde la distancia, de género.

60-“Trapito”

(1975) Manuel García Ferré



¡SALAPÍN! ¡SALAPÓN! ¡SALAPIRI PIRI PIRI PÓN!

Si hay un género incompatible con la idiosincrasia, esencia, del español, ese es el cine de animación, una categoría cinematográfica que exige de tres virtudes bastante ajenas al común de los españoles: laboriosidad, constancia, y paciencia.

Si en el género de la ficción vamos tirando, con la idea y un par de apaños te puede salir algo presentable, en la animación con eso no tienes ni para empezar. De ahí que la mayoría de películas de animación españolas parezcan eso, simples esbozos, ideas resultonas sin desarrollo, un corta y pega de dibujos, de ilustraciones, que no dibujos animados. Algo que no ha cambiado ni con las nuevas tecnologías, ahora ya ni tan siquiera se necesitan dibujos, el ordenador se encarga de todo, eso que nos ahorramos de trabajo.

Lo único parecido a un estudio profesional, a un director de animación, fueron los estudios Moro, que apenas fueron más allá de lo publicitario, del puro marketing animado, y García Ferré, el único director de animación español con un estilo propio, único, que tuvo la suficiente personalidad, ambición, perseverancia, para labrarse una carrera, un futuro, en el campo de los largometrajes animados. Vamos que el almeriense García Ferré fue nuestro Disney, también posible almeriense, nuestro Miyazaki, nuestro Hnos. Pagot. Que desarrollara enteramente su carrera en la Argentina es lo de menos, los españoles somos así de generosos, de universales.

Trapito

**PARA ARMAR
Y JUGAR**

Chicos:

**Pronto vamos a
compartir acción,
suspense y
canciones en:**

TRAPITO
la película más
divertida
del año

Recortá todas las piezas,
perforá los círculos
negros y luego uní
la cabeza, los brazos
y las piernas al cuerpo
usando broches dorados.
Después...
¡Jugá con Trapito!

Modelo terminado



Antes de que se popularizaran los antidepresivos, los psicoanalistas, ya existía nuestro placebo favorito, Trapito, para despertar las ilusiones perdidas, las conciencias dormidas. Demostrando que la animación adulta para niños, o de niños para adultos, no es incompatible con la profundidad, con la oscuridad, que se puede hacer una película entretenida, divertida, emocionante, trepidante, de aventuras, idealista, sin descuidar el contenido, el mensaje, la ética, la épica, como sucede con la aterradora "Pinocho".

"Trapito" es una película tristemente alegre, alegremente triste. Existencialismo conductista, valga la paradoja.



P.D: “Hezurbeltzak” (Una fosa común)

(2007) Izibene Oñederra



Por el título ya os podéis imaginar de qué región española, comunidad autónoma, procede, del País Vasco, de Euskadi, o de las Vascongadas, a gusto del consumidor, según su grado de nacionalismo o de estupidez, términos intercambiables. Por si existieran dudas, basta con ver una foto de la directora, tiene el característico pelo rata de las mujeres vascas aberchales, borrokas, vamos pro-etarras. Esto es un apriorismo, desconozco la vida y milagros de esta buena mujer, su ideología me es indiferente. Ahondando en los tópicos, que el corto de animación proceda de esa entrañable región española no le puede extrañar a nadie, la animación requiere tres características fundamentales: paciencia, constancia y trabajo, y son tres virtudes generalmente asociadas a los vascos, a las que habría que sumar una cuarta: la violencia, virtud que también comparte el corto. No es casual que la única figura importante de la animación española experimental sea el también vasco José Antonio Sistiaga (“Impressions en haute atmosphere”, 1988-89), a cabezones, a tercós, no les gana nadie. Obviamente el título en vasco no aclara gran cosa sobre su contenido, también se llama así un grupo de folk vasco, en vasco, o euskera, euskara, vascuence, ese tipo de grupos que tanto gustan en las bachoquis y en las verbenas de los pueblos donde se realizan homenajes a los asesinos de ETA, los ongi etorri (bienvenida), recuerda a unga unga. En español, lo siento en Castilla no tenemos idioma propio, la cosa gana algo en claridad: “Una fosa común”, supongo que será un homenaje a las víctimas de ETA. Pues no, por lo visto es un homenaje a los invisibles de la sociedad, a los “huesos negros”, siendo animadora se podría calificar de auto-homenaje, la animación es la hermanita pobre, invisible, del cine. Al margen del significado del título, o de lo que quisiera expresar la directora, lo que llama la atención es la violencia expresiva, expresionista, al borde de lo abstracto, de sus imágenes, mezcla de Grosz y Schiele, más el dúo dinámico Oteiza-Chillida, sin olvidar a Saura, el bueno, Antonio. Lo que le falta al corto de limpieza, riqueza, en las transiciones, hablamos de un primerizo trabajo artesanal realizado cuando estudiaba Bellas Artes, se ve compensado con creces por la brutalidad (incluso hay un Mickey Mouse porculizador), esencialidad, de sus trazos, de su violento blanco y negro, de su arbitrario, atmosférico, montaje.

61-“Antisalmo”

(1976) Lorenzo Soler



Las dos grandes mantenedoras, justificadoras, perpetuadoras, cómplices, del golpe de estado, eufemísticamente denominado Guerra Civil, Revolución o Santa Cruzada, y de la represión durante la dictadura fascista de Franco, la Iglesia, el Ejército, tanto monta monta tanto, diseccionadas, desenmascaradas, con grandeza, rudeza, cinematográfica.



LORENZO SOLER, un rebelde tranquilo



El lenguaje, el vocabulario, también envejecen, hay palabras que con el paso del tiempo dejan de tener sentido, como nacionalista, y otras que nunca lo han tenido, como solterona, o documental. Una palabra, un concepto, que cinematográficamente hablando, está completamente vacío de contenido, o como mucho debería englobar a los Documentos TV, a Informe Semanal, y a los chusqueros reportajes / crónicas de tipo periodístico. Lo que ya es de traca es lo de documental de creación, lo que toda la vida se ha llamado ficción, la única categoría existente en cine, subdividida subjetivamente en otras dos: las películas buenas, y las películas malas, el 95% de la historia del cine.

Algo han debido hacer muy mal los críticos, los docentes, y las instituciones culturales de este país para que la palabra documental en España la asociemos casi en exclusiva, y sin el casi, al nombre de Patino, como si fuera un extraterrestre, un caso aislado, principio y final de casta, y ni de coña. Yo mismo he contribuido a fomentar esa leyenda urbana simplemente por ignorancia, por incultura. En mi descargo decir que aunque hubiera querido profundizar tampoco lo hubiera podido hacer. Desde luego que no hay una tradición comparable a la del cine británico, americano o polaco, pero la aplastante cantidad de estos países, es contrarrestada con una selecta nómina de calidad suprema: Biadiu, Val del Omar, el ya mencionado Patino, Erice, Bollaín, Armendáriz, Amestoy, Íscar y Lorenzo Soler, el más constante, el más coherente, el más cercano. Su vanguardia es menos aparente, más sutil sobre todo centrada en el sonido, donde existe mayor margen para la experimentación, y donde resulta menos engorrosa, cansina, para el espectador, que generalmente tiene poca paciencia, tolerancia, para las alaracas imagineras, y de montaje. Si a eso le sumamos el sentido del humor, la ironía, el inconformismo, la rebeldía, el compromiso social, compartido con Patino, Armendáriz, Bollaín, quien necesite referentes ajenos, extraños, que se lo haga mirar. Tan estúpido es el chauvinismo, el nacionalismo, como su contrario, el todo lo de fuera es mejor, más valioso. Lorenzo Soler es un gran director a secas, en cuanto enciendes la cámara y seleccionas ya estás haciendo ficción, de los pocos directores que como Oliveira o Wiseman, por sí solos, a base de sobriedad, de temple, de aplomo, otorgan dignidad, grandeza, a toda una cinematografía. Al margen de “Monólogos de un hombre incierto”, no me cansaré de repetirlo, la mejor película española dirigida por un director español (por un director no español lo es la nueva película salmantina de Alberto Cima, “El viejo y la muchacha”), de los últimos veinte años, no os perdáis su apéndice, o spin-off, “Los naufragos de la casa quebrada”, igual de grande, de pequeña.

"Creo que todo documental es una ficción construida con elementos extraídos de la realidad." **Lorenzo Soler**

P.D: “El viaje inverso”

(2006) Lorenzo Soler



Volver siempre se entiende como una rendición, como una claudicación, con, o sin, la frente marchita. Está mejor visto perseverar en el error que corregir el rumbo, que dar marcha atrás, aunque sea para coger impulso. El problema radica en volver a un cementerio, a Castilla, que ya hasta su nombre rememora tiempos pasados, medievales. El envejecimiento y la despoblación son las dos enfermedades crónicas de Castilla, las que paralizan su gris presente, y cercenan de raíz sus escasas posibilidades de futuro, que se resume en una sola palabra, desierto, páramo. “El viaje inverso” en apariencia puede parecer un canto al optimismo, un pequeño rayo de esperanza, como programas de televisión local del tipo “Me vuelvo al pueblo”, pero no nos engañemos, es una luz que se pierde en el horizonte, que hace resaltar más la oscuridad por contraste. La grandeza de “El viaje inverso”, como todas las grandes películas de Lorenzo Soler, unas cuantas, reside en el contraste, en el contrapunto, en saber situarse permanentemente ente dos tierras, entre la nostalgia y la esperanza, entre la ilusión y la desesperación, entre la vejez y la infancia. La visita de los aldeanos a la vieja escuela del pueblo abandonada, ver las marcas de su crecimiento en la pared, es muy significativa a este respecto.



“El viaje inverso” es una película crepuscular, como “Daguerréotypes” de Agnès Varda o “Erba d’Imagna” de Alberto Cima, que refleja, en el testimonio de sus entrañables paisanos, el final de un mundo y la semilla de otro, parecido, no igual, y reducido a escala de maqueta. Como en todas las películas sorianas de Lorenzo Soler, las mejores de su extensa filmografía, hablamos del pionero del cine independiente en España, la forma pasa a ocupar un lugar secundario, lo importante son las personas, sus transparentes testimonios en primera persona. No hace falta hablar de soledad, de abandono, los vacíos, silenciosos, encuadres, hablan por sí solos. Algún crítico iluminado dirá que esto no es cine, que es un vulgar reportaje, un simple documento, y se equivocará de pleno, aquí hay vida, muerte, cine, el poso de muchas generaciones de austeros castellanos, la gravedad, esencialidad, de más de 50 años mirando a través del objetivo traslúcido de una cámara. Quien piense que es fácil, que lo intente, y se dé la ostia, cinematográficamente hablando.

“Desde allí se veía / el rostro seco de Castilla / como un océano de cuero.” Neruda

62-“La Cristofagia” (Cocinar un Cristo)

(1976) Javier Krahe y Enrique Seseña



En España la blasfemia religiosa tiene un profundo sentido litúrgico, confesional. Cagarse varias veces al día en Dios es nuestra particular forma de rezar, de invocar lo sagrado. Krahe realiza una devota, sentida, ofrenda cristiana, logrando el milagro de que Cristo se haga carne, cinematográfica.



63-“Platero y yo”

(1976) Enrique Nicanor



Que no se diga que no contribuyo a los fastos del centenario del libro “Platero y yo”, libro que reconozco que no he leído, quizás por el prejuicio de que es un libro infantil, hablo de prejuicios antiguos, en la actualidad eso sería un aliciente, o por el odio encarnizado, infantil, que Buñuel le tenía:

*Sr. Don. Juan Ramón Jiménez
Madrid*

Nuestro distinguido amigo: Nos creemos en el deber de decirle —sí, desinteresadamente— que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por cadavérica, por arbitraria.

Especialmente:

¡¡MERDE!!

para su Platero y yo, para su fácil y mal intencionado Platero y yo, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado.

Y para V., para su funesta actuación, también:

¡¡¡MIERDA!!!!

Sinceramente,

*Luis Buñuel
Salvador Dalí*



Primera edición

El caso es que nunca lo he leído a pesar de que Juan Ramón Jiménez es uno de mis referentes absolutos junto con Unamuno, y probablemente, subjetivamente, sea el mejor poeta español de todos los tiempos. “La muerte” es uno de mis 10 libros de poesía favoritos. Luego a esta película, o falso documental, o falsa ficción, o ficción documentada, no he llegado por devoción al libro de J.R.J. sino por extrañas vicisitudes, en las que casualmente se encuentra involucrado su detractor Buñuel. Gracias a Buñuel conocí a Julio Alejandro, y profundicé en los guiones realizados para otros directores, entre los que se encontraba una colaboración con Alfredo Castellón Molina para adaptar uno de los grandes libros de Unamuno, “San Manuel Bueno, mártir”, que no se llegó a rodar, así que me conformé con buscar en la Mula, valga la redundancia, su película más conocida, “Platero y yo” (1964). Encontré un archivo con ese nombre y lo bajé, y resulta que no era la película sino una realización televisiva, en cine, de 1976, dirigida por Enrique Nicanor, el mítico realizador de “Barrio Sésamo” (también fue director de la 2, en la que lanzó programas legendarios como “La edad de oro”, “Metrópolis”, “Si yo fuera presidente”, “Follow Me”, “Con las manos en la masa” o “En forma” (Eva Nasarre)), para el innovador programa de televisión española “Los libros” (idea del escritor-director Jesús Fernández-Santos inspirada en el programa francés “Cien libros”), que abordaba la literatura, los escritores, desde perspectivas muy originales, nada hagiográficas, convencionales (todas las fuentes resaltan que “Platero y yo” fue el mejor programa de la serie, he visto unos cuantos y lo corroboro).



Rodaje de la película

Lo primero que me llamó la atención es que el gran guión lo firmaba Miguel Marías, sí señores, el conocido crítico de cine Miguel Marías Franco, sobrino del tío Jess, que incluso se permite en el guión catalogar de ignorantes a los críticos, a los periodistas. Lo segundo que J.R.J. está interpretado por el inolvidable Agustín González, actor de carácter. Y lo tercero, y más sorprendente, es que el programa está estructurado como un falso documental en el que en todo momento vemos la tramoya de la realización. Metacine, metaliteratura, extrema, que permite abordar el libro, y a su creador, con una más que apropiada profundidad, distancia, incluso irónica, en la que Juan Ramón Jiménez pasa de hosco entrevistado a cicerone para el espectador por la geografía íntima del libro. Derivando del reportaje, entrevista, al uso, al cine contemplativo, observacional, la maravillosa passeggiata por Moguer, sin apenas transición. Consiguiendo borrar las fronteras entre ficción y documental, haciéndonos creer al final que no es Agustín González a quien hemos visto y escuchado recitar fragmentos de “Platero y yo” sino al propio Juan Ramón Jiménez. Una operación más compleja, brillante, que la que realizó Fernando Trueba en “Mientras el cuerpo aguante” (1982), que logra que un falso documental, con interrupciones, digresiones, incluidas, se convierta en una falsa ficción, un retruécano que no está a la altura de muchos directores, un rizar el rizo que le hubiera fascinado a Unamuno, que es mencionado en la película como referente de J.R.J. Una joyita de la televisión española, del cine español, de una modernidad, inteligencia, humor, insultantes. De esta semana no pasa que me lea el libro “Platero y yo”, apellidándome Pollino tiene delito que no lo haya hecho antes, ya se sabe que en casa del herrero, cuchillo de palo.

P.D: Ya lo he leído, ¿libro infantil un libro oscuro que trata sobre la muerte? Pasa de inmediato a ocupar un lugar en mi lista de 10 libros favoritos en español.



¿Agustín González de J.R.J. o J.R.J de Agustín González?

“Por fin un guión original para televisión. Y un guión inteligente, además. Miguel Marías buscó un pretexto tópico para trascender la vida, la obra y el carácter de Juan Ramón Jiménez. El pretexto fue una entrevista para televisión, hecha el día en que le concedieron el Premio Nobel...”

Pocas veces, que recordemos, ha sido usada la televisión con mejor acuerdo y más delicada intención. “Platero y yo” (“Los libros”) dio la medida exacta del valor de un texto original y la valía de un director-realizador responsable. Enrique Nicanor separó muy bien el doble juego –la realidad juanramoniana y la realidad pretextada de la entrevista– de la acción televisiva del programa como programa atento a un fin: divulgar a J.R.J. y su obra, y meternos de lleno en su escenario puertorriqueño y moguerense. Lo demás habría de ser poesía, atmósfera, realismo. Lo demás habría de ser arte televisivo, sin más. Pero sin menos.

El juego “televisión en la televisión” impuesto en el guión, y expresado en el programa, funcionó puntual, minuciosamente separando ambos mundos: el “auténtico” fingido y el de la ficción sobre la ficción, gracias a una interpretación admirable de Gerardo Malla y Ana Yebra con los demás del equipo del “Canal 10”; y a una incorporación de Agustín González como Juan Ramón Jiménez, realmente increíble por la identidad física y en el carácter. Las escenas de la mera entrevista y las otras en “flash-back” tuvieron armonía y temperatura, y los insertos de textos de “Platero y yo”, oportunidad y tono. Me parece, modestamente, que “Platero y yo” ha supuesto, como guión, interpretación y dirección-realización el “climax” de la gran serie de TVE, “Los libros”.”

Enrique del Corral. ABC. 19-05-1976

64-“Camada negra” (1977) Manuel Gutiérrez Aragón



Es comprensible que algunos viejos militantes de izquierda sientan nostalgia de sus años mozos clandestinos, siempre se vive mejor contra alguien, algo, concreto, lo mismo les está sucediendo a los etarras y afines. Entrar en una librería con la sensación de estar haciendo algo prohibido, transgresor, tenía que ser muy estimulante, lo mismo que tirar pasquines a escondidas. La censura, la represión, otorgó un plus de placer, de morbo, a la lectura que ya no existe. Aclaro para los más jóvenes que en España hubo una Guerra Civil en la que ganaron los golpistas, los Santos Cruzados, y que se prolongó en una feroz dictadura que duró más de 30 años, finalizada por deceso del dictador, Paquito para los amigos. Obviamente a partir de los años 60 se había producido un forzado proceso de apertura internacional para terminar con la autarquía, con el aislamiento, pero también es evidente que si Paquito hubiera aguantado 20 años más con el ademán impasible, la dictadura se hubiera prolongado sin mayores problemas, lo mismo que está pasando en Cuba con el carcamal Castro. Una vez terminada a regañadientes, dejando al delfín, a los delfines, colocados, el inculto Suárez y el pichabrava Juan Carlos, lógicamente los beneficiados durante la dictadura se resistieron a perder sus privilegios, el poder, el dinero, y organizaron diversos grupos terroristas subvencionados a pérdida para tratar de desestabilizar a la naciente, e imberbe, democracia. Hubo unos cuantos muertos (sirva como ejemplo el tiroteo en el actual bar “El largo adiós” de Valladolid, que dio origen a la expresión Fachadolid, por la ola de atentados de la extrema derecha, el mote lo puso de moda la revista Interviú a principios de los ochenta, un injusto sambenito ya que Valladolid es una de las principales cunas de los movimientos obrero y anarquista de España) con sus correspondientes réplicas por parte de los ultras de izquierda, ya se sabe que los extremos, los extremistas, se atraen, son indiferenciables, a ambos les molesta la democracia, la pluralidad, pero no se produjo el apoyo social, mediático, esperado, y tal como se crearon se disolvieron, excepto el grupo terrorista ETA, perdón Movimiento de Liberación Vasco como dijo nuestro querido Ansar, que se mantuvo tocando los cojones 30 años más.



Esta introducción para los que quieran disfrutar de la película con un mínimo conocimiento del contexto político que recoge la película, el resto, los ignorantes, la van a disfrutar aún más. Porque todo lo que tenía “Camada negra” de coyuntural, de pegada a la realidad del momento, ha desaparecido por completo para convertirse en una película universal sobre el adoctrinamiento, sobre el terrorismo, sobre la violencia, sobre la marginalidad, sobre la adolescencia. Manuel Gutiérrez Aragón tiene la valentía de hacer un análisis del corazón de las tinieblas, del huevo de la serpiente, desde dentro, desde la boca del lobo, sin juzgar, sin hacer una caricatura, o no solo una caricatura, porque ironía, sarcasmo, hay a raudales, que sirve para explicar, que no justificar, tanto los grupos de ultra-derecha como los de ultra-izquierda, como el yihadismo o los lobos solitarios. Lo curioso del asunto es que cuando Manuel Gutiérrez Aragón abandona por una vez el cripticismo, el simbolismo cerrado, para ser transparente en su parábola bíblica, sí, bíblica, nadie le comprendió. Todo el mundo conoce la famosa secuencia de ¡ESPAÑA, ESPAÑA, ESPAÑA!, de las más brutales de la historia del cine español, que aislada, descontextualizada, puede resultar, resulta, repugnante, gratuita, y llevarte a no hacer el esfuerzo de ver la película, lo que me pasó a mí, pero viendo la película entera todo cobra sentido, no es solo una provocación, tremendismo por el tremendismo. Es una lapidación bíblica, el sacrificio del inocente, de la prostituta María Magdalena, de la Virgen María, de la incipiente democracia, pero no exterminio, el hijo, el pequeño Mesías, el genial Rafita, huye, hay esperanza, un final abierto.



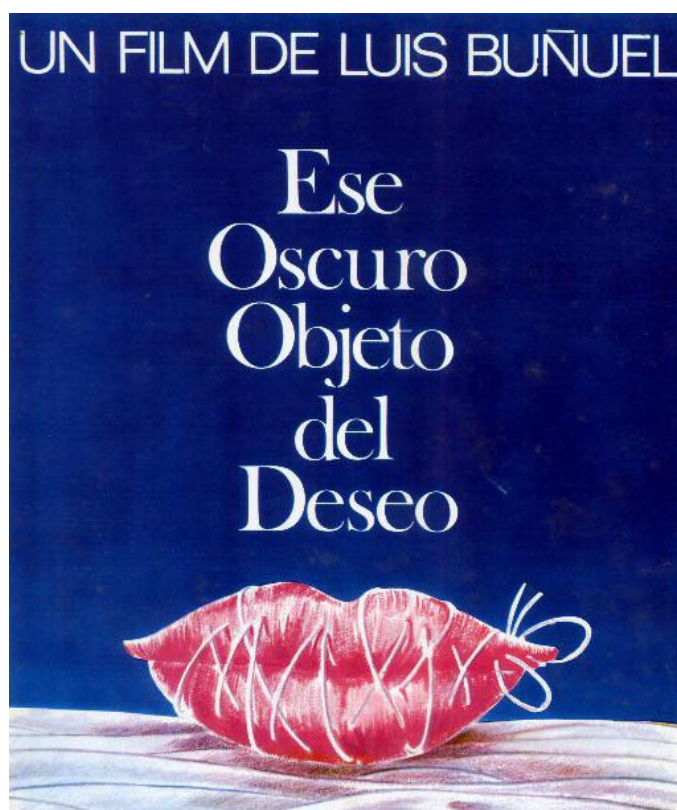
El paralelismo bíblico no termina ahí, no es casual que la cédula terrorista esté formada por doce miembros, los doce Apóstoles del mal, siempre reunidos en torno a la mesa, Última Cena incluida, grupo liderado por una doctrinaria, mesiánica, profética, María Luisa Ponte, descomunal en su papel de fanático Jesucristo, que por si no queda suficientemente claro repite varias veces la expresión, me vais a crucificar, blanco y en botella, al final la clavan y todo, no en una cruz, hablamos del castizo echar un clavo. También tenemos al San Pedro de turno, al cabecilla en la sombra, el siempre inquietante, certero, Joaquín Hinojosa, que por supuesto negará tres veces a Jesús, a su propia madre. No falta nada, ni el beso de Judas, ni la huida al pesebre de la prostituta Ángela Molina, un auténtico animal cinematográfico, que tiene un hijo de padre desconocido, ¿el Espíritu Santo? Maravilloso que el grupo utilice como tapadera el ser miembros de un coro de música sacra, ese Aleluya del entierro, esa Gloria del final, son para enmarcar, e inciden en la evidente parábola religiosa, no olvidemos que la religión cristiana nació como secta, otorgando a la película un plus de sarcasmo, de mala ostia, de profundidad en las interpretaciones. Esa transparencia en las metáforas, en las parábolas, se hace extensible a la estructura de la película, que Gutiérrez Aragón desnuda desde el principio, haciéndola explícita, exponiendo sus tres actos sin disimulos, los tres mandamientos del grupo terrorista: venganza, secreto y sacrificio, la columna vertebral de la película, del guión, que al ser mostrado no se ve, es incluso mejor que el de “Maravillas”, a la altura del de “Furtivos”.



Al margen de la transparente reflexión sobre el terrorismo, sobre la violencia, sobre los extremismos, “Camada negra” tiene una segunda lectura posible, la posibilidad de interpretarla como una película de iniciación, de tránsito de la adolescencia al mundo adulto, interpretada de manera sublime por José L. Alonso, del paso del núcleo cerrado familiar al nuevo vínculo, también cerrado, del grupo, que sirve para mitigar la sensación de orfandad, de aislamiento, de soledad, de incompreensión, de todo hijo bastardo, de todo adolescente, que no es más que un niño asustado que quiere ser tratado como un adulto, que imita a los adultos, y también para vehicular, encauzar, la rabia, la violencia, el extremismo, inherente a la juventud. Una necesidad de pertenencia, arraigo, a algo, un deseo de pureza, de radicalidad, que es el caldo de cultivo de todos los grupos de extrema izquierda, de extrema derecha, de extrema religiosa, de las sectas. Una familia fuera de la familia, que mal encauzada, manipulada, conduce sin remisión a la violencia, amparada en el paraguas de valentía, de audacia, de anonimato, que otorga el grupo. Gutiérrez Aragón muestra sus mecanismos internos, sus pruebas de iniciación, genial, sarcástico, que sea comer callos, con grandeza, rudeza, visceralidad, cinematográfica, con luminosa crueldad, con un simbolismo accesible, popular. Nadie necesita que le expliquen que detrás del nombre del joven fanático, Tatín, se encuentra un homenaje envenenado al insulso director de cine Tati. Que detrás del símbolo de que el grupo resida en el Instituto Nacional de Serología (estudio que permite comprobar la presencia de anticuerpos en sangre) se esconde una reflexión sobre los residuos del franquismo. Tampoco que detrás de la metáfora de que hay que cortar las ramas muertas, podridas, para que el árbol crezca más sano, más alto, más fuerte, se encuentre el germen del fascismo, del totalitarismo, del integrismo, de todos los ismos. ¿O sí hace falta explicarlo?



65-“Cet obscur objet du désir” (Ese oscuro objeto del deseo)
(1977) Luis Buñuel



La película de Buñuel que demuestra la existencia de Dios, y del concepto predestinación, que viene a ser lo mismo. Cualquiera que haya visto la filmografía completa de Buñuel, un deber inexcusable para todo español, se dará cuenta de que “Ese oscuro objeto del deseo” es el cierre perfecto, lógico. De una circular coherencia que asusta, lo mismo que la obra de Bresson. La comparación no es baladí, “Ese oscuro objeto del deseo” es “Una mujer dulce”, Conchita es Ella, ambas buscan algo más grande, un gran amor, Mateo es Él, ambos son dos hombres inseguros que quieren comprar el amor con dinero, la estructura de flash-backs en presente es idéntica, tampoco sabemos si el amante es real. Que los dos directores más cristianamente ateos, más radicalmente diferentes, personales, de la historia del cine, sean solo fruto de la divinidad, elegidos a dedo, dice mucho del buen gusto, criterio, cinematográfico de Dios, de su amplitud de miras, y de lo poquito que pintan las Escuelas de Cine, con el cine digital todavía menos.

Transgredir, provocar, consiste en irritar, en destruir las convenciones sociales de lo que es correcto, de buen gusto. Si esa provocación se hace sin necesidad de eructos, de pedorretas, a lo Arrabal, es más efectiva todavía, aunque se corra el riesgo de que esa mayor sutileza, carga de profundidad, no sea apreciada, vista. Como la mayoría de los críticos, espectadores, no van más allá de la literalidad, superficialidad, de las imágenes, la película la han despachado sin apenas masticarla, sacarla todo su jugo, que lo tiene, y mucho, de las más jugosas, complejas, de Buñuel.

La primera imagen es unas fálicas palmeras. Una de las primeras frases: “*Si vas con mujeres, nunca olvides el palo*”, contestada por Fernando Rey con un escueto: “*No me extraña*”. Una bravata misógina, a la que hay que sumar una posterior: “*Las mujeres son un saco de excrementos*”, soltadas con toda la intención de irritar, de predisponernos en contra del personaje principal masculino y de su fiel escudero el criado, que a mayores de soltar esa salvajada ha dicho: “*Estaba harto de tanto filete frito con aceite*”, vamos que Buñuel haciendo amigos entre los sevillanos, los españoles, todo un alarde de cortesía, de corrección. No me imagino a muchos directores españoles actuales cagándose en España, en la Marca España, lo mismo que hace al final mostrando la trastienda de los tablaos flamencos, que eran, son, burdeles encubiertos, o clubs de strip-tease para que no se ofendan los puristas flamencos.

Un hombre mayor sube a su coche ayudado por el chofer y dice: “*Al banco*”. Acto seguido el coche salta por los aires, la banca salta por los aires. Resulta que el señor mayor está interpretado por el productor de la película, luego Buñuel se caga, aunque sea en broma, en la mano que le da de comer, poco que ver con la actitud sumisa, arrastrada, de los directores españoles actuales con sus productores, benefactores. Sigamos, el señorito viaja en primera y el criado en segunda, lo mismo que unos picoletos, sutil forma de llamar a los Guardia Civiles, a la policía, servidores del poder. Que el criado ayude a bajar del vagón a una embarazada con cara de asco tampoco es un detalle accesorio, y menos cuando la protagonista se llama Conchita, Concepción, o unas gitanas que piden limosna en lugar de llevar un churumbel en los brazos portan un lechón. La película es un cúmulo de transgresiones realizadas con total normalidad, naturalidad, sin puntearlas, sin resaltarlas, lo que viene siendo la ironía, el sarcasmo, el humor negro, lo que no suele ser el surrealismo, demasiado obvio, superficial.

Ya en su compartimento de primera, charla con sus compañeros de viaje, todos ellos conocidos, sutil forma de mostrar, denunciar, la endogamia de las clases, castas, dirigentes. Esa aria uniformidad es rota en pedazos por Buñuel con la inclusión de un enano, para más INRI, un enano psicoanalista, ¿hace falta explicitar lo que opina Buñuel del psicoanálisis?, que cuando va a sentarse una niña se dispone a ayudarle a subir a su asiento, una humillación en toda regla, Buñuel no se casa ni con los discapacitados, reparte estopa por todos lados, sin discriminar a nadie. No contento con la humillación, le suma una pullita, un chiste negro: “*¿Estuvo usted ayer en la corrida de toros?*” ¿Enano = Bombero-torero? Por supuesto el tren sale con retraso, otro ostión a la Marca España, a su proverbial, legendaria, indolencia, falta de puntualidad. Secuencia coronada con un acto dadaísta puro, el cubazo de agua a Conchita, devuelto por Conchita al final de la película, para los que acusan a la película de misógina. Acto explicado por Fernando Rey a petición de la niña, la única que inocentemente se atreve a preguntarlo, aunque el resto se muerdan las uñas por saberlo. Otra buñueliana ruptura de las mínimas normas de educación, de decoro, no hacer preguntas indiscretas a desconocidos. Ahí no acaba la cosa, ante el interés del enano le espeta: “*¿Es usted bastante curioso!*”, a lo que responde: “*Soy profesor de psicología*”, reduciendo, rebajando, la psicología a una “ciencia” de porteras, de cotillas. Juicio agravado, confirmado, por:

“-¿Da usted clases en la Sorbona?
-No, doy clases particulares.
-Comprendo.”

Que Fernando Rey dé las explicaciones, de alto contenido escabroso, sexual, con la niña delante, también es otra banderilla a la moral cristiana, tan estrechita para estas cosas. Toda esta secuencia a más de uno le recordará el comienzo de “Singularidades de una chica rubia” de Oliveira, bien visto, las últimas películas de Oliveira beben directamente de Buñuel, y en concreto ésta es un descarado remake, igual de transgresor que el original, lección bien aprendida de Buñuel, su indudable maestro en el sarcasmo. Que un sacerdote sea condenado a ocho años por terrorismo, y el grupo terrorista se llame Grupo Armado Revolucionario del Niño Jesús, y que conversando sobre terrorismo defina a uno de esos grupos como desprendidos y generosos, tampoco es muy habitual, muy conservador, que digamos. Otro chascarrillo al enano: “*Era muy fácil, hasta un niño de cinco años lo hubiera adivinado*”. Viniendo de un enano, o de un chaparrito en terminología buñueliana, con la talla de un niño de cinco años, tiene su mala leche, su veneno.

Que el personaje de Conchita sea interpretado por dos actrices distintas, hallazgo visual genial, fascinante, no es una disociación para ilustrar el sobado precepto machista de la mamá y la puta, de primeras porque ninguna de las dos ejerce ni de mamá ni de puta, sino de mujeres completas, lo segundo porque es más bien una forma de demostrar que el deseo sexual es algo ciego, casi intercambiable, que objetualiza, vulgariza, a la persona deseada, o también una manera de poner en práctica la teoría de los arquetipos platonianos, la de que en cada mujer, en cada hombre, están todas las mujeres, todos los hombres, una revalorización de la persona amada como algo único, especial, y a la vez universal. El personaje de Conchita será muchas cosas, casi todas buenas, pero desde luego lo que no es ni por asomo es complaciente (la regala un bolso caro, y en lugar de agradecerlo le dice dáselo a mi madre, le va a gustar, “*Quieres lo que no te daré. No soy yo lo que quieres*”), sumisa (cuando al principio él quiere sobrepasarse, emplearla como amante, se larga sin dar ninguna explicación), conformista (“*le gusto, le entretengo, pero quiero algo más*”) interesada (“*Yo quería darme a usted. Me ha comprado a mi madre. No quiero volver a verlo jamás*”, “*No quiero tu dinero. Puedo apañármelas sola. No como tú*”, “*Yo no soy como tú. El dinero me da igual. Sé donde encontrarlo*”), insegura (“*Soy una persona. Me tengo a mí misma. No tengo nada más precioso en la vida que yo mismo*”), cobarde (“*No tengo miedo de nadie, ni tan siquiera de tí*”), ni servil (“*Pero yo, soy yo*”), vamos que ni mamá ni puta.

Es el personaje femenino más radicalmente libre (“*Mi guitarra es mía, la tocaré para quien yo quiera*”), orgulloso (cuando la echan la bronca en el trabajo de guardarropas, se despide voluntariamente, y el jefe se niega a servirla una bebida, cuando vuelve ya como acompañante el jefe la ofrece champán como desagravio y ella lo rechaza), independiente (sale adelante por sí misma, aunque explicita que no le gusta trabajar, solo bailar), rebelde (“*Me crié sola, y hago exactamente lo que me da la gana, todo el tiempo*”, “*No te prometí nada. No te debo nada*”), que ha habitado en una película de Buñuel. Hace su santa voluntad, y cuando algo va en contra de sus principios, o simplemente no le apetece hacerlo, no lo hace, o toma las de Villadiego, cualquier cosa antes que claudicar, y si tiene que vengarse, se venga, como él la echó de su casa en plena noche, ella le echa a él de su casa, también en plena noche, añadiendo la farsa con el guitarrista por querer comprarla de nuevo con el regalo interesado de la casa (“*Piensas que dándome una casa tienes todos los derechos sobre mí. Pero no es así*”).

Por mucho que él quiera comprarla, ella en ningún momento está en venta, sólo cuando esté segura de ser amada por sí misma (*“Tú nunca me has entendido. Piensas que me persigues y que yo te rechazo. Y es al contrario, soy yo la que te amo. Soy yo la que te quiere para siempre”*), no solo por su cuerpo, consentirá en perder su mocedad, a eso se le llama integridad, respeto por sí misma, no calientapollas. Y por mucho que Mateo contemple con deleite como una mujer trata de suturar simbólicamente un himen en una sábana manchada de sangre, como no empiece a amar de verdad a Conchita, en lugar de solo desearla, lo lleva de cojones, aunque estos revienten en la gran explosión, gran calentón, final. Mucho se ha especulado sobre el contenido del saco que aparece recurrentemente en la película, cargado siempre por hombres, y no hace falta hacerlo, Buñuel lo muestra, antes de ponerse a coser la mujer lo desvela, la sábana manchada de sangre y un austero camisón que recuerda mucho al que portaba Viridiana, blanco y en botella, todas las frustraciones acumuladas, sexuales, y no sexuales. Porque todos los atentados de la película no son un añadido gratuito, al margen de la historia, la violencia surge de la frustración de los deseos, de la imposibilidad de satisfacerlos, sean estos cuales sean, y pueden llevar a la injustificada paliza a Conchita o a un atentado terrorista, depende del grado de frustración, de rabia.

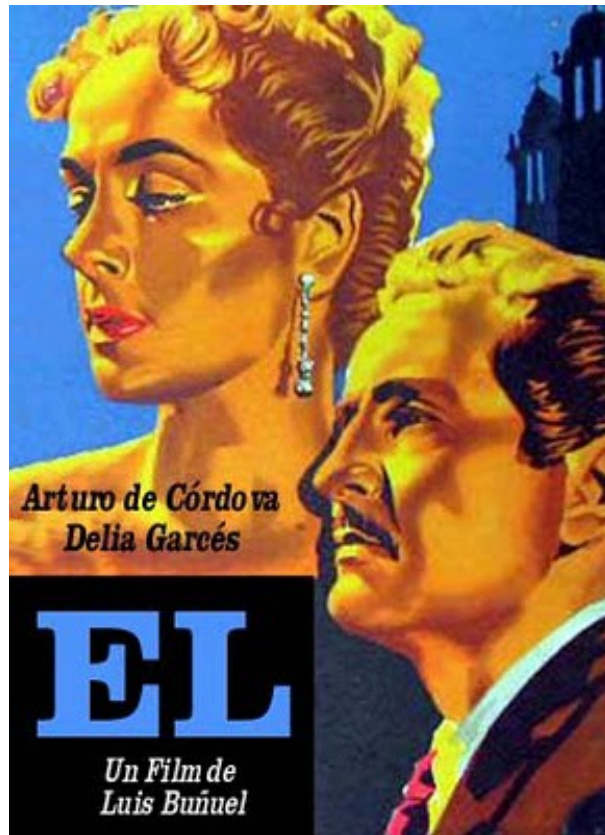
“Ese oscuro objeto del deseo” es el remake mejorado, sublimado, de “Tristana” (incluso en ambas Fernando Rey no denuncia a un delincuente), la historia de un pelele, la comunión perfecta de sus etapas española y francesa, pasión con distancia, esencia con frivolidad, realismo abstracto.



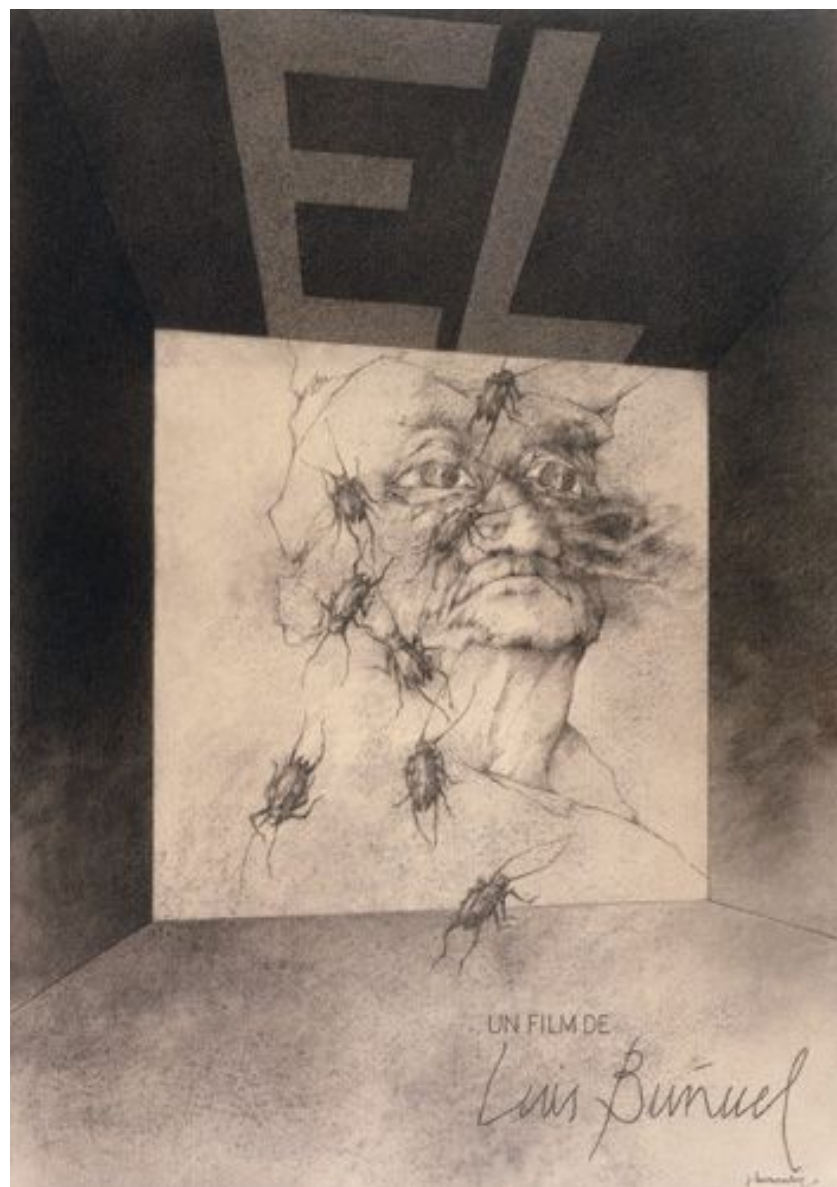
P.D: Como es sabido, Buñuel jamás desvelaba sus cartas, y daba pistas falsas, que los críticos, tolonos vocacionales, se creían a pies juntillas. Buñuel explicó que la utilización de dos actrices se debió a problemas con una de ellas, Carole Bouquet, y que para terminar el rodaje tuvo que contratar a una segunda, Ángela Molina. Como se puede ver en esta foto de rodaje, las dos contemplando la moviola, ni de coña.



P.D: “Él”
(1952) Luis Buñuel



A Buñuel se le acusa de ser un entomólogo de la dirección, alguien que contempla la vida, sus personajes, con fría objetividad, sin la menor compasión, empatía. Falso. La mayoría de sus personajes principales, son su alter-ego, proyecciones de sí mismo. Cualquiera que haya leído sobre su vida, no me refiero a “Mi último suspiro”, que es una ficción redactada a su medida, puede constatar que sus enfermizos personajes, le son muy cercanos. Quizás el personaje que mejor le represente, le retrate, sea el personaje protagonista de “Él”, una compilación de sus múltiples taras, obsesiones. El que mejor manifiesta su profundo machismo, su absoluto pavor, temor, odio, a las mujeres, un acojonamiento extrapolable a todos los machistas, cobardes, mezquinos, por naturaleza. Quien quiera comprender, o al menos visibilizar, los rudimentos del prehistórico, y bipolar, espécimen del macho ibérico español (subespecie que goza de impecable salud, no se atisba ni de lejos su extinción, ya no digamos su reclusión, marginación), que se pase por esta película. Un verdadero caso clínico, por mucho sarcasmo que haya, que lo hay, sólo falta la coletilla: BASADA EN HECHOS REALES. De hecho la novela en que se basa, “Él” de Mercedes Pinto, activista por la igualdad de las mujeres, y por el divorcio, la conferencia “El divorcio como medida higiénica” (1923), por la que fue desterrada por el dictador Primo de Rivera, es de carácter autobiográfico, su primer marido, Juan de Forondas, padecía trastornos mentales y tuvo que ser internado en una clínica psiquiátrica.



66-“Luto riguroso”

(1977) José Ramón Larraz



¿Larraz el de las películas Clasificadas “S”? ¿el mellizo de Jess Franco? Pues sí, el mismo que viste y calza, y al igual que vosotros, a pesar de ser todos unos intelectuales de esmerada educación católica apostólica y romana de vez en cuando echáis una canita al aire o directamente le dais al manubrio, a Larraz también de Pascuas a Ramos le da por subirse la cremallera y marcarse una gran película de cámara, una gran puesta en escena, tan buena como “Padre nuestro” de Regueiro, la película que hubiera realizado Buñuel de no haber sido un estrecho mojigato, una especie de “La Casa de Bernarda Alba” a la castellana, es decir, con más sobriedad, y frugalidad, en los picores. O siguiendo con las comparaciones, concomitancias (lo siento, me hacía ilusión emplear la palabra, no siempre se encuentra la ocasión para desempolvar la amplitud del castellano), castellano-andaluzas, la versión mejorada, depurada, oscura, de “Manuela” (1976), que era de una ingenuidad, luminosidad, ñoñería, bastante irritante, salvando por supuesto el zapateo en la tumba, el travelling en la iglesia, la elipsis lole-manuelera, y poco más. En ambas la sombra del incesto es alargada, pero lo que era simple morbo en “Manuela”, aquí es cinismo, mala ostia, humor negro, sobreentendidos. Charo López en “Manuela” era un simple objeto de deseo, muy bello por cierto, pero objeto, y en “Luto riguroso”, Piedad, con un par, actúa, significa, al margen de que está aún más bella, el luto, valga la paradoja, hace que su belleza arrogante, desdeñosa, resplandezca, sea más luminosa, increíble como fornicaba sólo con la mirada, como para templa y manda a la cámara.

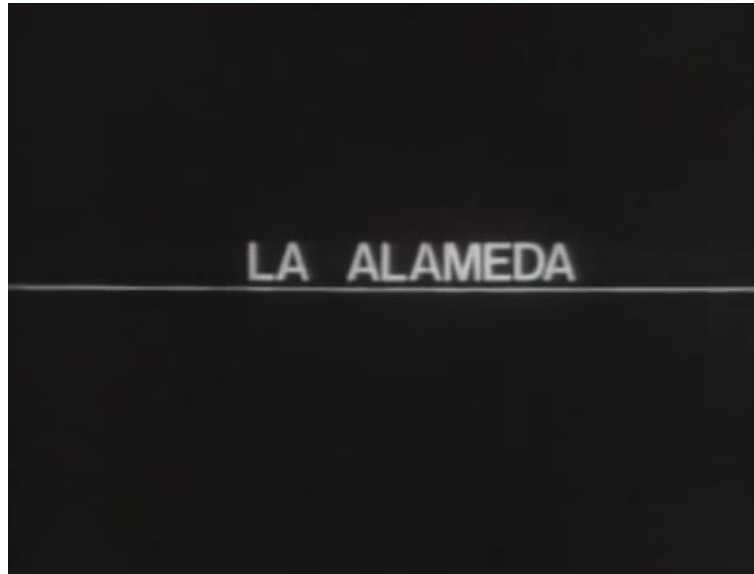


Y no está sola, la argentina Cipe Lincovsky cuaja una faena soberbia, record guinness de ingesta de anís en una película, lo mismo que la siempre inquietante Cristina Ramón, que clava el papel de medio-subnormal, o a falta de un par de hervores, el sobrio galán maduro rompebragas Carlos Ballesteros, y en general todos los espontáneos pueblerinos subalternos que son de traca, el botones-camarero cantando soy legionario cogido por los huevos es de vuelta al ruedo. Ayuda, y mucho, a lograr la atmósfera malsana, enrarecida, de costumbrismo sucio, tremendista, mezcla de convento de clausura y de lupanar de pueblo, la tenebrosa, terrosa, fotografía de Fernando Arribas, otro olvidado del cine español, que tiene en su haber peliculones como “Tormento”, “Pim, pam, pum... ¡fuego!”, “Las bodas de Blanca”, “Los claros motivos del deseo” o “Pasodoble”, casualmente también de la fallida, salvo por la fotografía, “La casa de Bernarda Alba”. Como supongo que todos habéis leído la obra de teatro de Lorca, no hace falta explicitar que el tema de la película es la muerte y la frustración sexual, los dos temas españoles por antonomasia, por idiosincrasia. Por que como bien dijo el jesuita Muñiz Romero: *“quizás los españoles, en efecto, hablemos demasiado de la muerte; pero cada uno habla de lo que entiende”*, y a cenizos, a frustrados, nadie gana a los españoles. Si alguien puede mejorar el principio, un coche funerario atravesando la meseta, Guadalajara, me comprometo a ponerle una vela.

*“-Aburrimiento, espera, sobre esas bases se construyen cosas muy duraderas.
-Como por ejemplo el matrimonio.”*

67-“La Alameda”

(1978) Juan Sebastián Bollaín



Si una película la ves y listo, y a otra cosa, por mucho que te haya entretenido, hecho pasar un buen rato, que no es poco, esa película realmente tiene escaso valor, interés. Si ese entretenimiento, goce, diversión, no va acompañado de un posterior, o simultáneo, periodo de reflexión, de análisis, de rumie, esa película se instalará sin remisión en el fondo de armario de la memoria, que como sucede con las camisetas de los años mozos, se guardan más por cuestiones nostálgicas que por su propio valor intrínseco. Si esa película a mayores de sus virtudes cinematográficas, formales, que se le suponen, hablando de cine español es mucho suponer, es capaz de generar debate, polémica, controversia, automáticamente entra en la categoría de las películas excepcionales, valiosas, para el cine, para su progresión, y para el espectador, para su formación, crecimiento.





LA ALAMEDA, Guadalquivir desbordado

La sana provocación, irritación, siempre ha sido la mejor manera de despertar conciencias, de espolear a los espectadores a formar parte del acto creativo, a convertirse en agentes activos y no simples receptores de un espectáculo que les es ajeno. Cuando lo que sucede dentro de la pantalla te toca, te implica, no te es indiferente, el placer se intensifica, se convierte en algo personal, carnal. No hay nada más excitante, más sensual, que utilizar el cerebro, que darle caña. Cuestionarse a uno mismo, y a todo lo que nos rodea, no dar nada por sabido, tendría que ser un ejercicio práctico que se debería imponer, mejor sugerir, estimular, desde la más tierna infancia. Un ciudadano crítico, un espectador crítico, vale por dos, por tres. Quien recibe las informaciones, las imágenes, sin masticarlas, sin deglutirlas, camina a marchas forzadas hacia el aburguesamiento, hacia el aborregamiento, hacia el abotargamiento.



La Alameda, entierro de JOSELITO

Pues bien, ese plus de estimulación cognitiva, de placer cinematográfico consciente, se encuentra en casi todas las películas y series de Juan Sebastián Bollaín, quizá de modo más evidente, transparente, en sus cortos y series sobre arquitectura, pero también en sus películas de ficción pura, si tal concepto existe, que no creo, de manera más sutil, encubierta, en segundo plano, en el plano formal. Una coherencia, consistencia, bastante inusual en el cine español. Una fe inquebrantable en el cine, en el acto de mirar, de pensar, como elemento liberador, vertebrador, integrador, de la experiencia humana, que permite al espectador convertirse en alguien autónomo, independiente, que piense, actúe, por sí mismo, y no al dictado del poder, de los poderosos. Una persistencia en la cruzada por la divulgación, difusión, de ideas, de visiones, de ensoñaciones, utilizando como vehículo, detonante, el cine, que le convierten en el verdadero Quijote, Alcoyano, del cine español, alguien dispuesto a aprender enseñando, a pie de tierra, de surco, no desde un púlpito, o una grúa.



LA ALAMEDA, academia de baile Realito

En este caso, “La Alameda”, las aventuras y desventuras de Bollaín y su fiel escudero el cine, se centran en generar elementos de juicio que sirvan al espectador para establecer un debate sobre lo que constituye una idea de ciudad, para estimular la participación ciudadana de manera activa en el diseño de su propia ciudad, no dejándolo en manos solo de sus gobernantes, por desidia, comodidad, cobardía. Una ciudad más allá de lo urbanístico, que incluye su espíritu, su carácter, su filosofía, claro antecedente de “Un encuentro”. Y lo hace, como siempre, huyendo del didactismo powerpoint para dummies, utilizando el cine como catalizador de visiones de futuro, como generador de utopías, de quimeras, a la par que como actualizador del pasado, fundiendo el pasado presente y futuro de “La Alameda”, en un mismo tiempo único. Lo que debería ser una ciudad sostenible, vivible, viable, un ente vivo, orgánico, que acoja en su seno, en sus senos, tradición y modernidad, ecología y desarrollo.



Parroquiano leyendo la revista porno LIB en el Bar

La misma fusión entre experimentalismo (disociando la imagen y el sonido para integrar el presente y el pasado, para obligar al espectador a duplicar la atención, la concentración, para no dejarse llevar por el efecto sedante, cautivador, de las imágenes, doblando la información que recibe, que absorbe), y narración, entre clasicismo y vanguardia, que tiene la película, construida a base de metáforas contundentes, incómodas (la cagada sobre la maqueta de la Alameda mientras en off habla un concejal del Ayuntamiento, la invasión ratonera de la maqueta, la subasta de la Alameda en el mercadillo, la caseta de tiro a la Alameda), que huyen de lo complaciente, de lo obvio, de lo esperado, para generar rupturas, digresiones, sorpresas, y porque no, estupor, indignación. Una película comprometida, sin compromisos, ataduras, ni censuras, que no es un retrato, paisaje, nostálgico, idealizado, de la Alameda, no niega, oculta, su costado oscuro, marginal, vulgar. Una auténtica, honesta, patada directa a los huevos, un mearse en el cine, con el cine, que logra que la sangre suba, fluya, a la cabeza, y riegue el cerebro, ese objeto vibrante no identificado.



"La Alameda fue una película que me encargó el Colegio de Arquitectos en el año 78 porque se iba a tirar La Alameda y construir una Alameda nueva en un proyecto de Rafael Manzano y entonces me dijeron que hiciera una película que sirviera para debate, para que se debatiera y que Sevilla participara un poco de ver que se hacía y que no fuera solo el ayuntamiento por ordeno y mando tirara todo lo que hay en la Alameda. Entonces me metí a hacer esta película y disfruté mucho, viví 4 meses en la Alameda, trabajé mucho, se hizo una película muy disparatada, creó muchas ronchas. El decano Espiau fue a dimitir, le tuvieron que agarrar para que no dimitiera, porque salían las prostitutas, simplemente salía la realidad de la Alameda y al mismo tiempo con imaginación se planteaban los contrastes de esa realidad con lo que podía ser una Alameda en la que no se expulsara a los habitantes de la Alameda que eran de niveles muy bajos. Esa era un poco la crítica profunda al tema porque lo de menos es que se hiciera una Alameda nueva o vieja, sino que era la única manera de que se revalorizaran los terrenos, expulsando a la gente que había que eran de un nivel muy bajo, muy pobre, había mucha prostitución, mucha droga, y la película no tomaba partido.



La película lanzaba imágenes sugerentes para que naciera una discusión, creó también problemas, el decano, queriendo dimitir, decía que eso no era propio de arquitectos, eso de sacar a las prostitutas y además salía una escena muy escatológica, sobre la maqueta de la Alameda había un culo cagando encima de la Alameda, mientras hablaba un concejal del Ayuntamiento. Pero todo esto, era de una manera estudiadamente provocadora en el momento que se hacían unas determinadas cosas que hacían pensar, no se trataba solo del niño rebelde, porque entonces yo era un niño, que trata de tirar del mal humor de la gente, pretendía hacer pensar un poco de los temas que se estaban tratando, "La Alameda" era el culo del mundo, la basura. Gracias a la película, el proyecto propuesto para la Alameda se paró, supuso un freno." J. S. Bollaín

J. S. Bollaín sobre “La Alameda”



-Comentario 1:

Con el condicionamiento de realizar un trabajo para el Colegio de Arquitectos, que sirviera de base para una discusión pública y abierta sobre las posibles alternativas de intervención urbana en un sector del casco antiguo de Sevilla como es la Alameda de Hércules, se planteó el film en sí mismo como una gran discusión en la que los más variados enfoques y puntos de vista aparecieran como elementos sugerentes para el posterior debate. La constante negativa del Ayuntamiento de Sevilla y demás organismos oficiales a participar en la película hizo cambiar la estructura de ésta, orientándose a partir de entonces en un sentido bastante predeterminado.



Vecinos del sector, representantes de partidos políticos, técnicos, personajes populares y artistas que tienen o tuvieron alguna relación con el presente o pasado de la Alameda llenaron treinta horas de entrevistas a partir de las cuales se presentó su selección y ordenación, ligada a la filmación posterior, con la limitación técnica (que se intentó aprovechar en un sentido positivo) de no aparecer en ningún momento la imagen del entrevistado con su voz sincronizada. De este modo la película se iba a limitar a una sucesión de opiniones, recuerdos, críticas y sugerencias relacionadas a muy diferentes niveles con la imagen. Se huyó desde el principio de cualquier tipo de dogmática voz en off ordenadora, y la estructura que al fin y al cabo había de poseer el film iba a ser dada a un nivel menos evidente.

La importancia y el peso de la historia de la Alameda en la memoria popular pronto se hizo patente y a ella se dedica casi la mitad de la cinta: la Alameda centro y edad de oro del flamenco, la Alameda cuna o residencia de artistas y toreros, la Alameda lugar de expansión y recreo de los barrios cercanos, zona de juergas y prostitución, germen de manifestaciones artísticas genuinamente populares como las murgas, sede de importantes academias de baile, etc., todo ello hoy prácticamente desaparecido.

Un sondeo en las posibles causas de esta desaparición (la depuración de costumbres que supuso la guerra civil, la destrucción de los corrales de vecinos con la expansión de Sevilla, el abandono por parte del Ayuntamiento de la prestación de mínimos servicios y cuidados, la ley de Arrendamientos Urbanos, el Plan de Reforma Interior del Casco Antiguo...), una exposición y crítica del plan que el Ayuntamiento de Sevilla pretendió –y quizás aún pretende– imponer para el sector, y, finalmente, una serie de sugerencias acerca de lo que hoy sería posible hacer, constituyen los temas sobre los que, de forma más o menos contradictoria, van exponiendo sus criterios y los distintos personajes entrevistados, durante otra parte de la película.

El principal problema desde el punto de vista cinematográfico se planteaba ante la necesidad autoimpuesta de convertir el film en un espectáculo, a la vez que sugeridor, divertido y lo más alejado posible de lo que podría ser una lección de urbanismo. Todo ello sin que supusiera una renuncia a la labor de clarificación de determinadas cuestiones planteadas.

La elección de personas con auténtica “gracia sevillana” como vehículo de expresión espontánea del contenido oral del film; la exposición global de un problema generalizable y candente como es la destrucción de los cascos históricos; y la compleja relación imagen-sonido, deberían contribuir a que la película despertara un cierto interés y aportara, sin aburrir, datos para el debate.



Con respecto a la relación imagen-sonido se intentaron varios planteamientos, según las secuencias lo aconsejaban: unas veces se trata de simple sincronía, como en el caso de la venta de la Alameda en “el jueves”, como ocurre con el fondo musical durante la secuencia del entierro de Joselito. En otras ocasiones se actúa por contraste, como en las narraciones del pasado con imágenes actuales. En otras, como en las escenas de la guerra civil, existe una cierta metáfora. En otras, actúa la burla, la exageración o la ironía, como es el caso de la manipulación de la maqueta del sector. En ocasiones, la dificultad de la idea expuesta exige que la imagen y el sonido se complementen y apoyen para ayudar a su comprensión, como puede ser el caso de la secuencia de la sinopsis histórica de las intervenciones urbanas de la Alameda. La indeterminación en la relación imagen-sonido en otras ocasiones, origina una ambigüedad de esa relación, que puede –o no– estimular la imaginación del espectador, como la narración del cuento de Pulgarcito mientras la cámara sobrevuela la Alameda.

Como idea dominante, se trataba en definitiva de que el espectador aguantara sin levantarse de asiento cerca de una hora, recibiendo información o sugerencias sobre las que luego discutir.

Texto recogido en "Cine en Andalucía" (Argantonio. Ediciones Andaluzas, 1980), de Rafael Utrera y Juan Fabián Delgado

-Comentario 2:

Vista en la distancia (14 años desde su producción) creo que este medimetro supuso para mí un enfrentamiento apasionado al hecho de expresar una compleja situación urbana por medio del cine. Creo de todas formas que me interesaba mucho más el cine que lo urbano. En el modo de abordar la película hubo simultáneamente pasión, falta de rigor en la producción, bastante rigor sin embargo en el lenguaje cinematográfico, mucha libertad y mucha torpeza técnica. En esa torpeza, debida en parte a lo reducido del equipo (prácticamente el director y el operador lo hicieron todo), es posible que estén los mayores defectos de la película, pero también sus posibles virtudes. El cine sin parafernalia, un ideal.

Aunque la película es un producto de esos años en los que los temas de los cortos eran muy “comprometidos”, en “La Alameda” detecto que por encima –o por debajo– de esa apariencia se notan las tripas personales del que la hizo, posiblemente de una manera más clara que incluso si fuera una historia de amor, pongamos por caso. (Cuando hablo de “tripas” puedo referirme también literalmente a la escena en la que un enorme culo defeca sobre la Alameda, mientras oímos la respetable voz en off de un Concejal del Ayuntamiento de Sevilla).



*Texto recogido en “El cortometraje andaluz en la democracia”.
Edición de Rafael Utrera y Miguel Olid. El ojo andaluz, Sevilla. 1993.*

Juan Sebastián Bollaín, un director HETERODOXO



Si orto para los argentinos es culo, y hetero alguien que no mantiene relaciones con personas de su mismo sexo, una nueva definición posible de director de cine ortodoxo sería la de aquel que recibe del cine, y heterodoxo aquel que da al cine. O dicho de otro modo, heterodoxo es aquel que aporta algo nuevo, valioso, al lenguaje cinematográfico, y ortodoxo aquel que se mueve a sus anchas en la repetición, en la mediocridad. No cabe duda de quien de los dos es más importante, imprescindible, para la evolución del cine y el desarrollo de la cultura de un país, tampoco quien es más conocido, reconocido, paradójicamente el ortodoxo.

El heterodoxo, como buen visionario, anticipador, sufrirá, en el mejor de los casos, la indiferencia, más bien el ninguneo, premeditado, de sus contemporáneos, incluida la crítica, sobre todo la crítica, siempre aliada con lo estándar (con la sacrosanta excusa, coartada, de que es el público quien manda, quien decide, mentira, el público, el pueblo, no escoge la cartelera, responde a estímulos, a expectativas creadas, a criterios impuestos, y como sucede en el mundo de los toros, es la autoridad quien decide si hay corrida, si un toro es válido, apto, no el torero ni el público, y quien otorga los trofeos. Desgraciadamente en el cine entre los creadores y los espectadores todavía sigue habiendo demasiados intermediarios, demasiados mediocres), con lo aceptado, o directamente el desprecio, lo más común.

No es casual que la mayoría de estos directores heterodoxos, vanguardistas y/o experimentales, acaben obteniendo el reconocimiento que merecen (el conocimiento siempre será limitado ante la dificultad de poder acceder al visionado de sus obras, siempre al margen de los circuitos de distribución habituales, las Salas, los festivales, las ediciones de DVD, las televisiones, les están vedadas, vetadas), si es que lo obtienen, que no deja de ser una excepción, muchos años, décadas, después, cuando sus arriesgadas, radicales, propuestas, pueden ser asimiladas, comprendidas, respetadas, por las nuevas generaciones, más abiertas, curiosas, receptivas, a aceptar cambios, innovaciones, revoluciones.

¿El gran inconveniente?, que este reconocimiento suele llegar demasiado tarde para los creadores, cuando ya han perdido la ilusión por el cine, una ilusión que es el único motor de su práctica cinematográfica, lo mismo que el dinero lo es de gran parte de los directores ortodoxos, y que es masacrada por la censura económica, social, de lo políticamente correcto, que anula cualquier posible disidencia, diferencia, impidiendo la supervivencia, real, no metafórica, los heterodoxos también comen todos los días, dentro del mundillo del cine. Es difícil mantener la ilusión durante mucho tiempo cuando todo son obstáculos, inconvenientes, y el esfuerzo que exige superar esas barreras, esos callejones sin salida de la distribución comercial, imposibilita realizar con normalidad, continuidad, intensidad, la actividad creativa, que si es sincera, honesta, absorbe gran parte de la vida, del tiempo, de la energía, de sus desinteresados creadores, que como mucho obtendrán a cambio una precaria subsistencia, y un no siempre buscado aislamiento social. Cuando su obra no es aceptada, valorada, no tiene la oportunidad de encontrar su público, su espacio, el ensimismamiento, la marginalidad, es una consecuencia, no una elección.

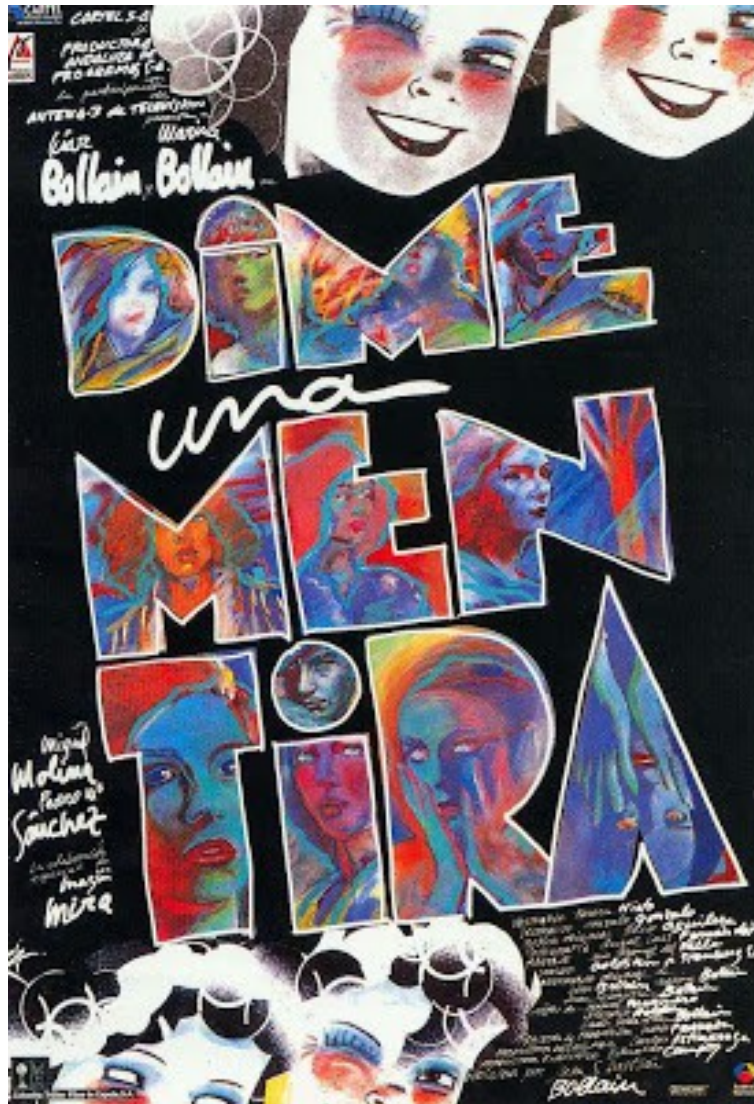
Que la mayoría de estos heterodoxos acaben abandonando el cine hastiados, quemados, es la conclusión lógica, nadie puede nadar contracorriente, contra toda una sociedad, todo un sistema de castas establecido, durante mucho tiempo, y en solitario. A nadie, a ningún creador, se le puede exigir ser un héroe, un luchador, un Quijote, a tiempo completo, a vida completa. Que a pesar de todo, hayan existido, y sigan existiendo, todavía directores de cine heterodoxos, diferentes, demuestra que la cultura, el arte, sigue siendo algo vivo, esencial, que no puede ser completamente anulado, destruido, por el poder establecido, y sus secuaces, ejecutores, la crítica profesional.

Cada vez que un crítico da espacio, recomienda, reivindica, conscientemente, a un director mediocre, a una película mediocre, por motivos espurios, materiales, está echando por tierra el trabajo de todos los cinéfilos comprometidos desde los albores del cine, arrojando toneladas de cemento, de mierda, sobre la historia del cine, sobre su lenguaje, devaluándolos, y el daño que le está haciendo a los espectadores, a la cultura de su país, es irreparable. Gracias a la crítica, a su infame labor de sepultadores de todo lo que es diferente, transgresor, único, llegar a ver, disfrutar, la obra de estos directores heterodoxos es casi una utopía, una quimera, un placer al alcance de un puñado de cinéfilos comprometidos, arqueólogos, espeleólogos.

Juan Sebastián Bollaín es uno de estos directores heterodoxos, uno de sus principales, más dignos, cercanos, representantes, como Val del Omar o Lorenzo Soler. En vuestra mano está que sus geniales películas, “Soñar con Sevilla” (que yo bauticé, erróneamente, como la Pentalogía Sevillana), “La Alameda”, “Dime una mentira”, “Sevilla 2030”, “Un encuentro”, y “Las dos orillas” mis favoritas, de momento, dejen de estar sepultadas, ignoradas, por el común de los espectadores, y comiencen a formar parte del inconsciente, y del consciente, colectivo, del cinéfilo español, mundial. Cada espectador ganado, conquistado, a la causa de las películas de estos directores heterodoxos, pioneros, es un escupitajo al poder, un acto de fe en el cine, un gesto de memoria histórica, de desagravio, de justicia, de reparación, una pequeña gran victoria, un paso adelante.

P.D: “Dime una mentira”

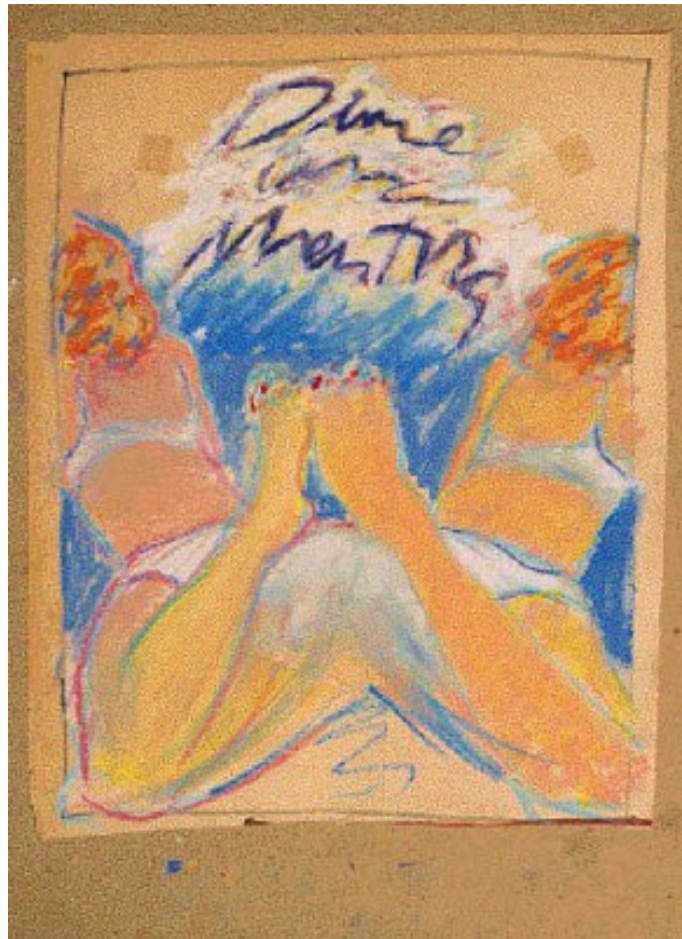
(1992) Juan Sebastián Bollaín



Cartel realizado por Iván Zulueta

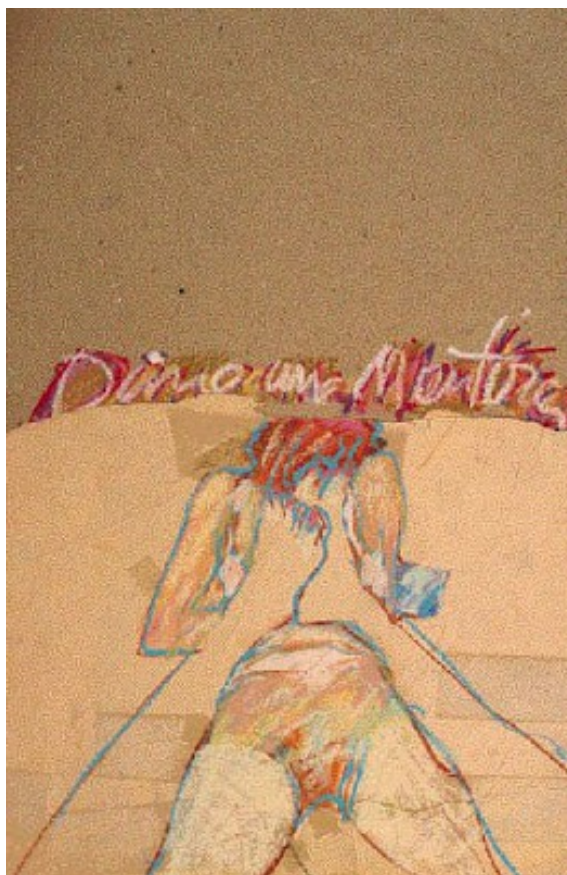
U dos, si son pequeñas. El farolito de “Un tranvía llamado deseo”, el miénteme de “Johnny Guitar”, son necesidades vitales, tan imprescindibles como el respirar. La vida es una gran ficción, una gran mentira, como el cine, y lo único que se le pide a nuestro interlocutor, al director, es que se la crea, o al menos, que finja creérsela, bien, con convicción. Como bien dijo Carmen Martín Gaité, lo que está bien contado, es verdad, aunque sea mentira. Y “Dime una mentira” está bien contada, luego es verdad.

Hay algo definitivamente perdido en el cine español, la espontaneidad, frescura, inocencia, del cine de los ochenta y principios de los noventa. Películas aparentemente intrascendentes, ligeras, pero que transmitían buena onda que dirían los argentinos, buen rollito. Todos sus personajes son entrañables, cercanos, creíbles. Bohemios que hasta cuando van de transgresores, como en las películas de Almodóvar o Zulueta, resultan infantiles, ingenuos. Una alegría de vivir sin demasiadas complicaciones, y aspiraciones, que poco tiene que ver con la amargura egocéntrica, el aburrimiento crónico, de la juventud actual, que tiene a Jonás Trueba y “Los ilusos” como ilustración, como referente, como consecuente. No hablo de las comedietas burguesas, pseudoprogres, cultur-pijas, misóginas, de Fernando Trueba y aledaños, hablo de “Pares y Nones”, “El baile del pato”, “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, “La línea del cielo”, o “Cuerpo a cuerpo”, entre otras. Películas sin demasiadas pretensiones, que se ven del tirón, casi sin darte cuenta, pero que te dejan muy buen sabor de boca.



Boceto alternativo de Iván Zulueta

“Dime una mentira” es una de ellas, 86 minutos que pasan en un suspiro, que te dejan con ganas de más. Con personajes reales, de carne y hueso, que te gustaría que formaran parte de tus amistades, no sólo los protagonistas, también los secundarios, en especial la inconfundible Magüi Mira, y Pedro Mari Sánchez (“Esposados”), el inolvidable Crispulo de “La gran familia”, uno de los actores más desaprovechados por el cine español. Una historia sencilla, cotidiana, con la que es fácil sentirse identificado, empatizar. Una especie de Cenicienta urbana, de Pigmalión, una costurera, que por casualidad se convierte en mariposa, en actriz, descubriéndose a sí misma, y cuando llegan las doce, en lugar de quitarse los zapatitos de cristal, se los roba al hada madrina. O dicho de otro modo, la distancia, a veces abismal, entre lo que realmente somos, nuestro verdadero yo, y lo que aparentamos ser, esa mentira, esa fachada, llamada personalidad. El deseo de ser otro, de huir de nosotros mismos, aunque sólo sea por una temporada. El sueño de uno como la pesadilla de otro, el hombre ideal de una puede ser el horror de la otra, la realidad no es objetiva, una cara puede ser una cruz. El tema del doble, de la esquizofrenia, que tanto juego ha dado siempre en literatura, en cine, y que Bollaín duplica, triplica, como si se tratase de una muñeca rusa, de una Matrioshka, haciendo que el yo, y el otro, sean interpretados por dos gemelas, las hermanas Iciar y Marina Bollaín, una de ellas actriz, frustrada, desencantada, en la película, la profesión que mejor ejemplifica esa constante búsqueda, huida, del yo en el otro, del otro en el yo. Actriz actuando en la vida real, o la vida es una película a tiempo completo. La identidad como de todo menos idéntica, y construida, deconstruida, con pedazos de demasiados espejos.



Boceto alternativo de Iván Zulueta

Una circunstancia, la gemelidad, que en manos de un director más convencional, del tipo Bogdanovich o Fernando Trueba en “Two Much”, sería una simple colección de estúpidos gags, de enredos previsibles, lo que no es “Dime una mentira”, que huye de lo fácil, de la comedia resultona, alocada, para centrarse en las dudas existenciales, vivenciales, cotidianas, de las dos gemelas protagonistas, que clavan su papel de gemelas completamente opuestas, distintas, a pesar de su similitud física. Ese plus de verosimilitud, de realidad, que se extiende a las relaciones amorosas, que en la película oscilan del hastío, la frustración, al puro goce sensorial, carnal. Placer que transmiten a la perfección Icíar y Miguel Molina, que hasta cuando se besan, lo hacen de verdad, no fingen, como en la mayoría de las películas españolas actuales, en las que parece que estuvieran besando un estropajo, un maniquí.

Igual que en “Las dos orillas”, el experimentalismo se filtra en la película desde dentro, en la maravillosa secuencia de la ventana, que por arte de magia, del cine, se convierte en lo que sus interlocutores desean, el cine como ventana directa hacia los sueños, retomando los hallazgos de “Soñar con Sevilla”. Otro punto fuerte, además del genial diseño sonoro, de la acertada selección de música diegética (de dentro de la película), utilizada para mostrar los sentimientos y estados de ánimo como en “Una mujer dulce” de Robert Bresson, es la colorista fotografía, del genial Ángel Luis Fernández (“København”, “Arrebato”, “La línea del cielo”, “Amanece como puedas”, “El sol del membrillo”, etcétera), basada en los colores puros, rojo, azul y amarillo, que recuerda a las mejores películas de Fassbinder, y sobre todo a “Johnny Guitar”, a la que Bollaín rinde homenaje con el título, la escena de cabaret de Sally Love, y un diálogo de la película escuchado en off, cortado abruptamente, contrapuntísticamente, por el “Cara al sol”. Off que se extiende a Andalucía, que en la película es una presencia constante en segundo plano, en fuera de campo, sonoro.

Ojalá, en el cine español, temas tan complejos como la disociación, la frustración, volvieran a ser tratados con esta exhibición de sencillez, de naturalidad, de fluidez, de verdad. La mentira como fórmula, conjuro, para encontrar la verdad. A ser uno, otro, también se aprende.



Cameo de Juan Sebastián Bollaín en "Dime una mentira"

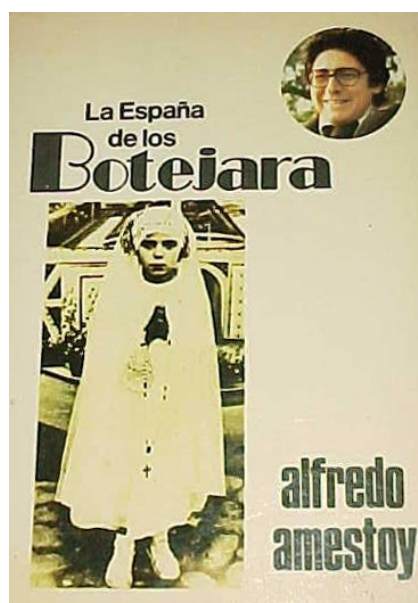
“Las películas siempre se las inventa alguien. Aquí vosotras os inventáis las reglas del juego.”



68-“El muerto, al hoyo...”

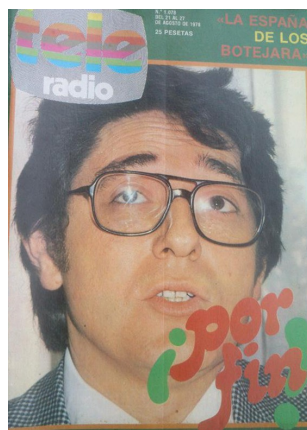
(Capítulo 1 de la serie “La España de los Botejara”)

(1978) Alfredo Amestoy (y Luis Leal Soto)



Hubo un tiempo en este país, ya muy lejano, los años 70 y 80, en el que tuvimos una televisión decente, innovadora, arriesgada, que por supuesto no fue valorada en su época, todo lo contrario, fue destrozada sin piedad. El espectador español, y lo que es peor, la crítica televisiva, siempre han sido refractarios a las novedades, a las audacias. Una serie como ésta, la pionera de los docu-dramas en España, en la actualidad sería completamente inviable, nos tenemos que conformar con su versión edulcorada, adulterada, de ficción, “Cuéntame cómo pasó”, claramente inspirada en “La España de los Botejara”. La abismal diferencia entre las dos series radica en que la familia Alcántara es un batiburrillo de topicazos, de trucos de guión, que pretende ser representativa de la familia media española, y que a base de estirar y estirar, de querer cubrir demasiado campo, acaba por no cubrir ninguno. Por el contrario la real familia Botejara, ciñéndose a un determinado sector de la sociedad, las familias obreras procedentes del éxodo rural, casi todas, y la naciente clase media, es mucho más representativa, significativa. Las elites tanto económicas, políticas, religiosas, como culturales, nunca han sido representativas de nada, son excrecencias, en su mayor parte corruptas, de la sociedad, del pueblo. Por supuesto como toda selección, elección, resulta injusta, y no todo el mundo se podrá sentir identificado, representado, pero pretender lo contrario, realizar un mosaico exhaustivo, pormenorizado, de la sociedad española de las postrimerías de los 70, los años de la transición de la dictadura a la democracia, era una empresa imposible, quimérica. Tan falso como tratarnos de vender que la España de los 80 fue la de la petarda movida madrileña, un auténtico gueto, incluso en Madrid. Puede que los Botejara no fueran ese espejo de sociedad nueva, tolerante, moderna, en que querían verse reflejados los españoles, pero España era, es, lo que es, y de nada sirve enmascararla. Los Botejara siguen siendo una familia inquietantemente actual, lo que ya no lo es tanto es esa aproximación honesta, documental, cercana, a su día a día, nuestra generación se ha tenido que comer con patatas, entre otras, los Serrano, Aída. Dentro de 50 años viendo esas series nadie sabrá como era realmente la sociedad de ese tiempo, ni por aproximación, o exageración.

El responsable de este experimento inédito en la televisión española de la época, mucho más realista, a pie de calle, que cualquier “Callejeros”, es Amestoy, nuestro peculiar Austin Powers, un viejo conocido, como Hermida, de todos los que nacimos y crecimos en los 70 y 80, y que a las generaciones posteriores no les dirá absolutamente nada, ni tan siquiera su peculiar voz, su histriónica forma de actuar, marca de la casa. Exceso de personalidad, de protagonismo, que tenía tantos seguidores como detractores. En el campo del docu-drama fue un adelantado en España, con “El día de mañana”, en el que una actriz embarazada, Elisa Ramírez, hablaba con su nonato, o el maravilloso documento “Agua pasada” (1974), en el que un anciano Gerald Brenan, que apenas se tiene en pie, vuelve 50 años después al territorio sobre el que escribió uno de sus libros más conocidos, “Al sur de Granada”, y entra en contacto con la joven millonaria norteamericana Margaret Osborn, desgranando las ventajas, y las miserias, de Yegen, de las Alpujarras, en pleno franquismo, motivo por el que fue emitido de tapadillo y sin publicidad, el recuerdo del libro anti-fascista “El laberinto español” también pudo influir (impagable el gran guitarrista Serranito amagando La Marsellesa mientras en imagen se ve el Yugo y las Flechas falangista). Su gran hito televisivo fue “La vida” (1968), que tuvo 16 millones de espectadores, hablamos de la televisión única.



Para este innovador formato televisivo estuvo trabajando durante dos años a la búsqueda de la familia ideal como si de un estudio sociológico, estadístico, se tratase. Siguiendo la línea del antropólogo Óscar Lewis y su polémico libro “Los hijos de Sánchez”. El rodaje, sin actores, en lugares naturales y con sonido directo, duró más de 90 días, 36.000 metros de película, y el montaje unos sesenta, nada que ver con el aquí te pillo aquí te mato de los programas televisivos actuales, incluso Amestoy compuso la letra de la sintonía, interpretada magistralmente por Pablo Guerrero. Como no podía ser de otro modo, el primer episodio de la serie “La España de los Botejara”, “El muerto, al hoyo...”, gira en torno a la muerte, el tema más profundamente español. En concreto con una entrañable conversación de Amestoy con el sepulturero del pueblo, Villanueva de la Vera (Cáceres), que convierte en impostada toda la película “El cielo gira”, y una serie de impagables conversaciones tanto caseras como en los lugares de trabajo y almuerzo. Nada de tramposas entrevistas de estudio mirando a cámara, se desarrollan en un taxi, en un mesón, en un servicio mientras el hombre se afeita y la mujer limpia la bañera, en la mesa camilla, en la mesa de la cocina, en el descanso del trabajo, en el cementerio. La “Surcos” televisiva. El resto de la serie también es muy interesante, sobre todo como reflejo de la vida de los emigrantes de interior, pero le falta la concreción, la capacidad de síntesis, del primero, todo es más forzado, encauzado, menos natural.

Los Botejara antes del parto, en el parto y después del parto



En 1952 y bajo el impulso del profesor André Leroi-Gourhan y del cineasta Jean Rouch se crea en el Museo del Hombre de París un comité del Film Etnográfico que había de acoger todas las contribuciones del cine a la sociología. El “Nanuk” de Flaherty (de 1922), los trabajos de Grierson y su escuela, las obras de Vertov, de Stork, de Epstein, de Rouquier o de Ivens, se convertían así en piezas cuyo valor escapaba de la pura estética para ser medidas con otros baremos. “Hombres de Arán” o las mismas “Hurdes” de Buñuel, en el Museo Antropológico, dejaban de ser “celuloide” para convertirse en “documentos”.

El “cine directo”, desde Dziga Vertov a nuestros días, pasando por Gualterio Jacopetti, ha buscado mil caminos distintos. Y ha sido, precisamente cuando ha renunciado a los más expeditos y brillantes, cuando a la larga ha obtenido los más eficaces resultados. Austeridad formal en la realización y honestidad en el montaje no conducen jamás a productos espectaculares.

El puro registro magnetofónico y una sistemática elemental para ordenar los capítulos alumbró “Los hijos de Sánchez”, “sociología directa” y nuevo esquema imitado por los Capote y los Wolfe.

Ante el proyecto “Botejara” no cupo más alternativa que la inmersión en las aguas familiares y dejar que la corriente de sus manifestaciones arrastrasen la acción. ¿Hacia dónde? Hacia donde fuese. No había objetivo alguno ni corolario preconcebido. Sólo una intuitiva selección de la familia marcaba el punto de partida. No debíamos tener enunciada la ecuación. Era la garantía de que no tuviésemos luego que despejar incógnitas. Sólo una servidumbre en la búsqueda de la familia sobre la que operar: la inteligibilidad de su lenguaje. Advertida una pérdida de un veinte a un treinta por ciento

del texto en las grabaciones con “protagonistas” andaluces o gallegos, optamos por buscar una familia en el noroeste de Cáceres, en la zona extremeña donde sin dejar de compartir toda la problemática social y humana de la tercera España, se habla, sin embargo, un castellano “neutro”, aunque rico en giros y expresiones, y bastante claro de pronunciación gracias a la influencia de la vecina Ávila.

El resto: que se tratara de una familia numerosa, de extracción rural y trasvasada al medio urbano, dispersa geográficamente y perteneciente a la clase media baja española, no era, por desgracia, difícil de encontrar.

Otra condición que tuvimos en cuenta fue la “vulgaridad” de la familia. Cuanto más singular hubiera sido la familia escogida más nos hubiésemos alejado de la “familia representativa” que queríamos mostrar. Tampoco debía estar la familia bajo los efectos de un shock reciente que condicionaría sus presupuestos mentales, sus actitudes o su comportamiento.

Esta cotidianeidad que perseguíamos se cumplía y se obtenía con creces cuando nos limitábamos a dejar que hablaran de sus temas domésticos o laborales o les acompañábamos en su diaria actividad sujetándonos fielmente a sus horarios.

Al término del rodaje y con 36.000 metros de película impresionada, dos opciones: o reducir la serie a las cinco horas de emisión previstas o respetar la duración real de cada secuencia, lo que conduciría a diez episodios y cerca de nueve horas de emisión.

A la luz de un criterio puramente televisivo estaba claro que la realización, y no digamos el montaje, se beneficiaría con la primera alternativa. Secuencias de dos minutos en lugar de cinco contribuirían, primero, a crear un ritmo distinto; segundo, justificarían -¡gran coartada para la manipulación!- la supresión de casi un cincuenta por ciento del material. Por supuesto, el menos interesante, el más anodino y convencional. En principio todo el mundo salía ganando. El propio programa, que adquiriría mayor ritmo y velocidad, el espectador, que tendría la sensación de ver y oír más cosas en menos tiempo y, la principal beneficiada, la familia Botejara, que a los ojos de la audiencia quedaría mucho más brillante.

No hay que explicar por qué, y bajo todos los puntos de vista, esa reducción de un cuarenta y cinco por ciento del material hubiese constituido una inmoralidad.

A despecho de resultar mucho más aburrida la emisión de diez episodios con la inclusión de infinidad de tiempos muertos se optó por el aburrimiento. Y es curioso, pero el Padre Llanos en su artículo “Polémica sobre la familia Botejara” parece darnos la razón: “Buen trozo de esta España siempre en crisis ha asomado a la “tele” tal como es: aburriéndonos, por supuesto, como ella aburre y enseñándonos de paso sin darse cuenta. Pero para mí el problema es de más fuste: ¿La “tele” tiene por misión principal servir de espejo o entretener y drogar a los televidentes? Esta es la cuestión. Hasta ahora lo corriente y, por supuesto digno de respeto y comprensión era esto último. Pues bien, he aquí la otra experiencia: en la “tele” no sólo aparece una familia corriente en esto que vivimos hoy, familia con problemas pero sin tragedias, familia sin miserias feroces, con apetencias discretas y con conversaciones de lo más pobres que puedan darse, las típicas del hastío y el “ir tirando”...”

Y es que el aburrimiento, su aburrimiento, nuestro aburrimiento, era el rasgo más importante del programa y que con otra realización más viva no debíamos ocultar.

Realización que por otra parte al propio crítico de “El País” no le pareció desafortunada: “Vaya por delante que la idea de este programa es magnífica si se la contempla en abstracto y que no hay grandes peros que poner a su realización televisiva excepto la dirección de actores.” (obsérvese qué lejos se encuentra el crítico del matutino madrileño del espíritu del programa y del propio “cine directo” cuando se refiere a “dirección de actores”. ¡Si es precisamente de lo que huimos desde un primer

momento: de que los Botejara se convirtieran en actores, alejándoles del hipotético guión...! Por supuesto que si hubieran interpretado, incluso su propio papel, con un poco de tiempo y con dirección, lo hubiesen bordado.

Así lo ha entendido el crítico Luis Caparrós cuando dice: “Acaso el fracaso de los Botejara sea también su mayor mérito. El mérito del realismo integral. Que no le haya gustado a los españoles porque los españoles tampoco se acaban de gustar a sí mismos... Los Botejara han defraudado, pero en realidad los defraudados somos todos los españoles, que convenientemente mezclados, manipulados y desalentados, terminamos reconociendo la penosa realidad de lo mucho que nos parecemos a ellos...”

Qué duda cabe en la acogida reticente o en el rechazo del pueblo español a “La España de los Botejara” se cumple el axioma de McLuhan por el cual “la tribu” mata al mensajero que trae una mala noticia. Los Botejara encierran un “mensaje” que perturba a la tribu. Más que por desagradable por inesperado. Ni la derecha suponía que se la iba a restregar de esa forma su herencia, ni la izquierda que su electorado era tan apático y conservador. Porque si bien recién terminada la serie se dudaba o se ponía en tela de juicio la representatividad de los Botejara (por ejemplo, Juan Gomis en “El Correo Catalán”): “La España de los Botejara” ha tenido a mi juicio bastante más aciertos que fallos. Su principal acierto, y no es pequeño, es el de traer a la luz pública algo que pertenece a la sombra del silencio y del olvido. Puede discutirse, desde luego, que los Botejara tengan la representatividad que les ha atribuido la serie...” El Padre Llanos, en su ya mencionado artículo, sí acepta esa representatividad: “Para algunos el serial fue un fracaso, casi un insulto. Traer a la pantalla la realidad de los avatares de una familia real y corriente no hacía “tele”, constituía una equivocación, un abuso. Para otros fue como una revelación de otra “tele” y tras ella de algo así como de nosotros mismos. Amestoy lo había advertido de antemano: se trataba de hacer de la pantalla un espejo. Aquí lo nuevo y lo propio para ser discutido. Porque partamos de lo que algunos llegaron a negar: la familia dicha, según ellos, no representa nada, no era familia de un medio ancho y bien palpable de nuestra sociedad. Los que, por los motivos que sean, llevamos muchos años de barriada, tratando a familias de emigrantes –no pocos precisamente extremeños– que venían de la casi miseria y hoy están enredados en los plazos del coche, del piso, de la enseñanza y de la misma “tele”, para nosotros, el caso Botejara no es sólo real en sí, sino significativo y muestra de ese dilatado espacio social en que nos movemos y se mueven los “sin nombre” (en adelante me temo que cuando topemos con un caso de éstos digamos: “eres un Botejara”).”

Vázquez Montalbán, por su parte, y en el segundo artículo que dedica en “Interviú” a los Botejara, analiza así el fenómeno: “Con todo, resulta muy interesante el rechazo de la imagen Botejara ofrecida por la pequeña pantalla. España no puede estar poblada de Botejaras. ¿Por qué no? Ante todo, los que así opinan es que desconocen buena parte de la realidad social de este país y desconocen los condicionamientos psicológicos que se plantean cuando hay que dar la imagen de uno mismo ante las cámaras de televisión. Yo diría que, por el contrario, una de las aportaciones más positivas del discutible programa de Amestoy es la comprobación de que, a pesar de lo habido y por haber, la España de los Botejara apuesta por el futuro y por el progreso. Hay quien esperaba que tras cuarenta años de fascismo salieran los Botejara recitando las tesis sobre Feuerbach de Marx con una colección de reproducciones de Miró en las paredes o quizás dando muestras de una agudeza de rústico de chiste. La tremenda normalidad de los Botejara se convierte en su principal virtud testimonial... Por lo tanto, si bien no puedo decir que me haya enterado de lo que no sabía, sí puedo decir que al menos la España de los Botejara de RTVE se parece a la España de los Botejara en la realidad de todas las mañanas. Y el que se rasgue las vestiduras ante esta comprobación es que no sabe en

qué país vive, qué Historia tiene, con quién se juega los cuartos, ni el sistema métrico decimal, ni nada de nada.”

Espero que a los Botejara no les incomodará ser objeto, el centro, de esta polémica donde se ha puesto en entredicho hasta su autenticidad. Pero era el precio que había que pagar después de muchos años de una televisión sofisticada y de ficción. Como dice Gabriel y Galán en “Cuadernos para el diálogo”: “En este país, desgraciadamente, conocemos menos las calles de San Francisco o de Los Ángeles que los paisajes de la Vera o las calles barcelonesas. Esta es obra de TVE que ahora se desquita con estas imágenes netamente reconocibles. Verosíblemente este mundo de los Botejara es nuestro mundo hispánico y muchas de las escenas y las frases mostradas valen más que una encuesta en toda la regla... Cuando se acusa a TVE de que sus programas no tienen nada que ver con la realidad española, habría que exceptuar la serie de los Botejara que, desde esta perspectiva, resulta modélico de lo que Prado del Rey puede proponerse como meta.”

No es mala meta la de dar testimonio. Y no ha sido otra la que se persiguió con los Botejara. Y celebro que así lo vieran algunos como el propio Gabriel y Galán cuando dice en el mencionado trabajo de “Cuadernos para el diálogo”: “Amestoy, y éste es su mayor mérito aquí, se margina a un segundo o tercer plano, y todos se lo agradecemos, porque nos libera de cualquier tipo de mensaje o conclusión.”

Y así es. Se estrellarán quienes se empeñen en buscarle los tres pies al gato de los Botejara. Al gato de los Botejara lo único que hay que hacer ahora –quien sepa, quien quiera o quien pueda– es ponerle el cascabel.



Alfredo Amestoy

LA ESPAÑA DE LOS BOTEJARA

Hubo en España una guerra
que como todas las guerras
la ganara quien ganase
la perdieron los poetas.

“Montañas nevadas”. 2ª estrofa.

Años cuarenta de hambre,
poco pan y mucho fútbol,
con goles y con canciones
arreglábamos el mundo.

“Hala Madrid”.

Las quinielas, el turismo,
los marcos del emigrante...
¡Viva el milagro español!
¡Viva la tele y el cante!

“La, la, la”.

Ha terminado la fiesta,
se acabó lo que se daba,
celebrems elecciones
y aquí no ha pasado nada.

“Libertad sin ira”.

Ya nos lavamos la cara,
ya tenemos democracia...
¿Dónde van los españoles?
¿Dónde van los Botejara?

Alfredo Amestoy

P.D: “Agua pasada”

(1974) Alfredo Amestoy



Gerald Brenan, a la búsqueda del tiempo perdido

En 1919 llegó a Yegen, una aldea perdida en La Alpujarra, el gran antropólogo inglés Gerald Brenan, donde escribió “Al sur de Granada” y donde, según él, aprendió el arte de vivir. Ahora el escritor, cuyas obras están de moda en Estados Unidos, ha vuelto al pueblo granadino a la búsqueda del lejano tiempo perdido. A este retorno dedicamos las páginas de “ABC Reportaje”. Junto a estas líneas, Gerald Brenan recorre, a sus ochenta y un años, los caminos de La Alpujarra.

YEGEN dispone sólo de una posada. Sus seis habitaciones se comunican entre sí a excepción de una de ellas que, además de una pequeña ventana y en un alarde de lujo y confort, cuenta con un espejo y una jofaina. En este cuarto de dos camas, el mejor de la posada, he dormido varias noches teniendo como compañero a un anciano que pronto cumplirá ochenta y un años. El nombre del anciano es Gerald Brenan y, a su lado, contestando a sus preguntas en diálogo casi litúrgico, bajando a la cocina por un vaso de agua para que pudiera tomar sus medicinas, acercándole la silla para que pudiera descalzarse, me he sentido acólito de un presbítero y en muchos momentos se me ha antojado que estábamos celebrando una ceremonia.

Cuando daban las doce guardábamos silencio para mejor oír las campanadas del reloj del pueblo. A continuación Brenan decía “*vamos a intentar dormir*” y después de despedirme con un “*hasta mañana, si Dios quiere*” y yo responderle “*que descanse bien, don Gerardo*”, poco a poco iba cambiando el ritmo de su respiración hasta caer en el más profundo de los sueños. Intentando no hacer el menor ruido yo continuaba despierto media hora más pretendiendo velar el descanso del escritor célebre, del hombre extraordinario.

Horas más tarde él sería quien me despertara. Se había levantado de la cama tras el canto del primer gallo y después de asearse y vestirse me invitaba a que tomáramos juntos el desayuno. Tenía prisa por comenzar cuanto antes la jornada de trabajo. “*Los cámaras deben de aprovechar la luz y usted y yo tenemos que ver hoy muchas cosas*”, decía.

Ha sido una experiencia insólita. Muy pocas veces nos es dada la oportunidad de volver cincuenta años más tarde a un lugar que frecuentamos en nuestra juventud. No es raro el viaje al escenario de la infancia, siempre tan borroso y, por culpa de nuestra óptica defectuosa, desproporcionado, desdibujado... Las referencias válidas, las impresiones con definición capaces de poder ser contrastadas luego con el paso de los años no suelen adquirirse hasta la juventud. Por otro lado, el transcurso de medio siglo nos deteriora lo bastante como para que la memoria deje de ser del todo fiel y el recuerdo sufra peligrosos desenfoques.

En Gerald Brenan, sin embargo, no se cumplen estas leyes desgraciadamente impuestas por la biología. A los ochenta y un años Brenan razona y argumenta perfectamente, su salud física no ha sufrido tampoco serios quebrantos y desde su condición de octogenario puede contemplar con perspectiva, pero con precisión, un pasado que a pesar de remontarse más allá de medio siglo, fue vivido en plena madurez, cuando ya contaba más de veinticinco años.

Su vuelta a Yegen, un pueblo situado en el interior de La Alpujarra granadina, se ha logrado no sin dificultad. No es Brenan amigo de los retornos; sirva como dato el hecho curioso de que Gerald Brenan, según propia confesión, jamás ha vuelto a leer una vez publicados ninguno de sus libros. Grandes dosis de humildad, insatisfacción, exigencia y autocrítica se lo impiden. Con respecto al libro que escribiera en sus cinco años de estancia en Yegen, “Al sur de Granada”, hay además otras razones de índole sentimental que le hacen preferir conservar a Yegen como un pequeño santuario. Sólo la intercesión y buenos oficios de amigos comunes, como María del Carmen Fernández de Sepúlveda, permitieron que Brenan no solo viajara al pueblo donde escribiese esta obra maestra de antropología, sino que también rompiera un silencio mantenido durante años y años.

Una vez en Yegen creo que Brenan ha llegado a identificarse plenamente con la intención que presidía nuestro documental y, hoy, cada fotograma del cortometraje es un valioso microfilm que guarda para la posteridad cada uno de sus gestos y los prodigiosos acentos de su palabra, nunca hasta ahora registrados.

BRENAN NO HABÍA MUERTO

Cuando en los primeros meses de este año apareció en España “Al sur de Granada”, después de muchos años de espera, muy pocos sabían de la existencia de este escritor inglés cuyos libros sobre nuestro país llevaban ya varios años editados en otras lenguas, algunos de los cuales como “El laberinto español” circulaban bajo cuerda y otros, como “Al sur de Granada”, eran ya libros de cabecera en Inglaterra y en Estados Unidos. Tan sólo ciertos discípulos y seguidores de Brenan sabían de su prolongada estancia en España, aunque la mayoría, teniendo en cuenta la fecha de su nacimiento, dudaran de que aún viviese.

Estas dudas estaban perfectamente justificadas, ya que Brenan en los últimos años había cambiado su residencia de Churriana, junto al aeropuerto de Málaga, por una pequeña casa en Alhaurín, que es donde ahora vive, atendido por su secretaria y colaboradora la joven inglesa Lynda Price. Para dar noticia de la actividad más reciente del escritor diremos que, después de finalizar su autobiografía que con el título “A life of one’s own” se acaba de publicar en Londres, da los últimos toques a una traducción de toda la obra de San Juan de la Cruz y estudia una insistente proposición de su editor inglés para realizar un gran ensayo sobre el pintor Velázquez. Si aceptara este trabajo Brenan completaría su “opera omnia” española, donde destaca esa trilogía compuesta por “El laberinto español”, “La literatura del pueblo español” y “La cara de España”,

con la perla de toda su producción que, él mismo estaría de acuerdo en señalar, es “Al sur de Granada”.

YEGEN, ¿UN LABORATORIO O UNA COLMENA?

¿Qué es “Al sur de Granada”, donde Brenan estudia con primor y minuciosidad la vida en el pueblo de Yegen? ¿Un libro de viajes? ¿Una pequeña novela -autobiográfica- de costumbres? ¿Un discurso o ensayo antropológico? En el mismo prólogo del libro Carmelo Lisón Tolosana trata de responder a estas preguntas y termina reconociendo que la obra no es ni antropología ni poliantea. Es una original simbiosis de arqueología, historia, etnología y antropología, salpicada de sugestivas interpretaciones. Su narración de los primeros contactos con la gente (*“Ordené mis cosas en las habitaciones y me puse a pensar cómo organizarme para hacer todo esto. El agua era mi primera necesidad. Haciendo acopio de valor cogí el cántaro de barro y con él en la mano me fui a la fuente. Unas cuantas mujeres con pañuelos anudados a la cabeza y faldas cumplidas y entalladas me miraban y cuchicheaban. La conversación cesó en cuanto llegué y todas me miraban en silencio. Súbitamente se acercaron, me arrebataron el cántaro, le llenaron de agua y todas a una lo llevaron a mi casa. Comprendí que había infringido de manera inexplicable las leyes de la aldea al tocar uno de esos objetos femeninos, y que probablemente si me aventuraba a cocinar cometería casi una ofensa.”*) los podría firmar como propios cualquier antropólogo en la iniciación de su estancia en una comunidad. Por otra parte, no se deja agostar por la rigurosa metodología antropológica, la sobrevuela, y, sin embargo, el frescor y viveza de la observación, no coloreada por preceptos academizantes, produce una obra con capítulos de original pureza antropológica”.

En efecto, Brenan no pretendió escribir un libro de viajes como el centenar de escritores ingleses que le habían precedido, desde Lord Canavon, en 1827, a Borrow, Ford, Barker o Street. Lisón ve también a Brenan muy lejos de los Adams, Codd y Redclift que han estudiado nuestro país armados de todas las técnicas de la ciencia antropológica. Después de conocer a Brenan y charlar muchas horas con él mientras recorriamos las calles de Yegen, Brenan en La Alpujarra es un entomólogo que se recrea en la observación del vuelo de la mariposa, el ruido de la colmena o el trajín del hormiguero. Nos parece injustificada la comparación de “Al sur de Granada” con la Calabria de Norman Douglas. A diferencia de Douglas, Brenan no premeditó la elección de Yegen. Sería más exacto afirmar que fue Yegen quien le escogió a él.

LA VUELTA A CASA

Cuando ahora he viajado con Brenan, desde su casa de Málaga, donde le recogí, hasta la aldea perdida en La Alpujarra, he tenido la ocasión de comprobar hasta qué punto es real esa arriesgada afirmación, casi una amenaza, que tanto se repite en los Estados Unidos: “You can never go home again”, “Nunca se vuelve a casa otra vez”. Además, como decía antes, Brenan no escogió Yegen cuando llegó a España después de la primera guerra mundial, en 1919. Si vino a España fue porque presumía iba a ser el país más barato de Europa en un momento en que se registraba en todo el mundo una fabulosa escalada de precios. Brenan apenas disponía de unas pocas libras y debía encontrar un lugar tan económico que le permitiese vivir sin trabajar, pues pensaba dedicarse a leer y estudiar los 2.000 libros que había logrado reunir. De esta forma trataría de recuperar los años perdidos en el frente por culpa de una guerra que le había impedido seguir una carrera universitaria.

La búsqueda de una casa barata comenzaría en Granada y, al no encontrarla, emprendería a pie un viaje por los pueblos de la provincia. Sólo después de varias semanas, y en un pueblo que no figuraba en los mapas, decidiría alquilar por 500 pesetas al año la casa donde viviría hasta 1925 y donde luego pasaría algunas temporadas hasta abandonarla definitivamente en 1934.

Fue, por tanto, el azar el que condujo a Brenan a Yegen. Hoy nos decía que Yegen está demasiado lejos y quizá a una altura excesiva, a más de 1.200 metros. Hoy, si tuviese que volver a La Alpujarra, quizá se quedaría en Pitres, más cerca de Granada y a mitad de camino entre Orjiva y Ugijar. A pesar de reconocer que en Yegen fue muy feliz y de emocionarse, hoy todavía, cuando contempla la puesta de sol detrás de las montañas y cuando oye “el canto del ruiseñor en el mismo árbol” o “el agua del molino que al discurrir por el pueblo interpreta la misma melodía”, Brenan, sin embargo, renuncia a la nostalgia. Objetivo en todas y cada una de sus interpretaciones, a los ochenta y un años, se somete aún al ejercicio de continuas revisiones y rectificaciones.



Gerald Brenan y a su derecha Alfredo Amestoy

“AGUA PASADA”

Brenan, al mirarse en su espejo de Yegen y en una pirueta proustiana, trata de inventariar el tiempo y sus mutaciones para remodelarlo todo. Esta es su servidumbre y su grandeza.

De hecho, Brenan ha ido modificando su opinión respecto a España y “sus circunstancias” a medida que ha transcurrido el tiempo. Recuérdese que llega a nuestro país cuando reinaba Don Alfonso XIII. Luego vería pasar la dictadura de Primo de Rivera, la República, la Guerra Civil y los treinta y tantos años de Franco.

El punto de vista de Brenan sobre Franco, por ejemplo, en nada se parece hoy al que muestra en “El laberinto español”. Ya en la segunda edición de este famoso libro confiesa que lo escribió durante la guerra civil e inmediatamente después y que “*tenía además que luchar, dentro de mí mismo, con fuertes sentimientos y prejuicios, pues yo había tomado partido en la guerra por la República y contra el Movimiento Nacionalista. Quienes recuerden la intensidad de las pasiones que este conflicto suscitó*

en todo el mundo comprenderán hasta qué punto era difícil ver con objetividad los asuntos españoles”.

La comprensión de Brenan hacia España ha ido creciendo a medida que ha conocido más a fondo nuestro pueblo. Comprensión y amor hay en multitud de pasajes de su obra. Sobre todo en “Al sur de Granada”, se lee un párrafo que le retrata en esta doble actitud intransigente y benévola:

“Me siento muy escaso de recursos para expresar en pocas palabras el peculiar sentimiento de tranquilidad y gozo que, casi desde el primer momento, me produjo esta aldea, su forma de vida y, sobre todo, la tierra, de un ocre intenso, como piel de buey. Debo dejar esto bien claro, ya que el lector no encontrará demasiados pasajes abiertamente laudatorios en este libro. Me limito a escribir lo que recuerdo haber visto, y doy por supuesto que nadie va a encontrar en España un país modelo como Suecia o Suiza, condicionado por el ritmo de sus máquinas, sino, por el contrario, un país que hasta la fecha ha insistido en conservar una cierta dosis de anarquía y rebeldía. Me es imposible decir hasta cuándo durará esta situación, pero es cierto que al Sur de los Pirineos vive todavía una sociedad que antepone las más profundas necesidades del alma humana a la organización técnica necesaria para alcanzar un nivel de vida más alto. Es esta una tierra en la que crecen conjuntamente el sentido de la poesía y el sentido de la realidad. Ni uno ni otro engranan con la perspectiva utilitarista.”

En esta misma línea se manifiestan Brenan cuando trata de corregir la óptica con que pudo contemplar la Iglesia española en los años 30. Años después enmendaría:

“Es cierto que una Iglesia tan rígida e intransigente como la española no se concibe en Francia o Italia. Pero, ¿acaso no sucede así con todos los grupos o instituciones españoles? Los españoles que con más fuerza se oponen a ella –los intelectuales y los liberales– son precisamente los que desean que su patria sea más europea. No dudo que éste sea un ideal con fuerza de atracción para quien haya nacido en España, pero para quien mira desde este lado de los Pirineos, puede parecer que la principal virtud de España reside en su intratabilidad. La muerte por monotonía, por uniformidad, por despersonalización –si conseguimos escapar a la destrucción de otra guerra– es el destino que nos ofrece este bonito mundo nuevo que se caracteriza por la amalgama y el control universal. A esa muerte opondrá España una prolongada resistencia.”

Las citas podrían ser numerosas. Jalonan el itinerario de Gerald Brenan a lo largo de su conocimiento de España. La fe de Brenan en nuestro país, al margen de las situaciones políticas, ha aumentado con creces.

VIRGINIA Y MARGARITA

Los cambios operados en Yegen han producido a Brenan sorpresa cuando no perplejidad. Y más que los efectos de la emigración o la apertura en una comunidad hasta hace poco tan hermética han sido las gentes del pueblo, otras gentes, las que han creado entre él y Yegen una barrera difícil de salvar. A excepción de dos o tres ancianos, muchachos aún cuando Brenan llegó a La Alpujarra, el resto de los que fueron sus vecinos durante cinco años han fallecido.

En ningún momento salió de sus labios el comentario, pero Brenan se negó a reconocer en Yegen el pueblo donde él vivió hace más de cincuenta años. La larga ausencia y la muerte han creado un abismo y tengo la impresión de que Yegen para

Brenan es un inmenso cementerio donde hasta el recuerdo de Virginia Woolf aparece entre sombras.

Virginia Woolf, invitada por Brenan, pasó una larga temporada en Yegen, acompañada de su marido, Leonard. Tras la de Virginia se produciría una serie de visitas de jóvenes intelectuales ingleses del Bloomsbury, Lytton Strachey, David Garnett, Roger Fry... El propio Bertrand Russell no escaparía a la influencia y al poder de convocatoria de Brenan y viajaría con su joven esposa al pequeño pueblo escondido en las estribaciones de Sierra Nevada.

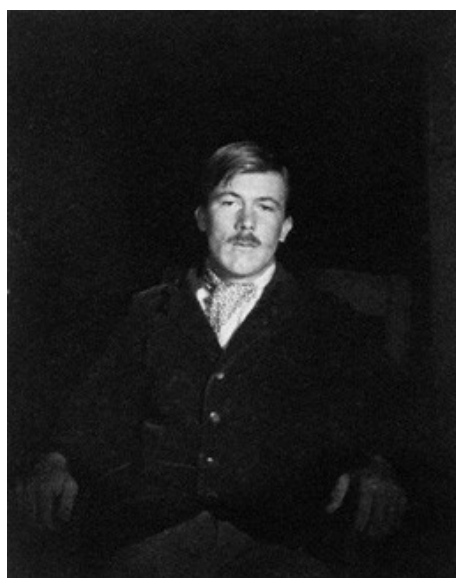
Medio siglo después y con la misma curiosidad que llevó a Yegen a Virginia Woolf, una muchacha norteamericana se ha refugiado en La Alpujarra. El caso de Margaret Osborn, que en compañía de sus dos hijos vive desde hace cinco años en Yegen ha sorprendido a Gerald Brenan. Tanto es así que el documental que iba a ceñirse al encuentro del antropólogo con el que fue escenario de su investigación, en un giro de noventa grados, hubo de convertirse en el hallazgo por Brenan de alguien que cincuenta años más tarde recorría su mismo itinerario.

Las conversaciones mantenidas entre Brenan y Margaret han ofrecido el interés que siempre suscita el tema compartido, la emoción evocadora y el candor e ingenuidad que despierta la curiosidad por las cosas pequeñas.

Brenan ha quedado fascinado al comprobar cómo su historia se repite. No acierta a comprender cómo esta muchacha, heredera de una gran fortuna, tan joven, tan hermosa, ha podido tomar la decisión de quedarse para siempre en esta aldea olvidada. Para obtener una explicación ha tenido que volver a leer la frase con que terminó el mismo su libro “Al sur de Granada”, y donde reconoce haber encontrado un lugar en el mundo donde hallar “el tiempo perdido”, el Shangri-La, la arcadia feliz...

“Nos recordaba el sonido del agua y una especie de frescura recorría todo nuestro cuerpo. No, me dije a mí mismo. La imagen que yo me he formado de este lugar no es solo una ilusión.”

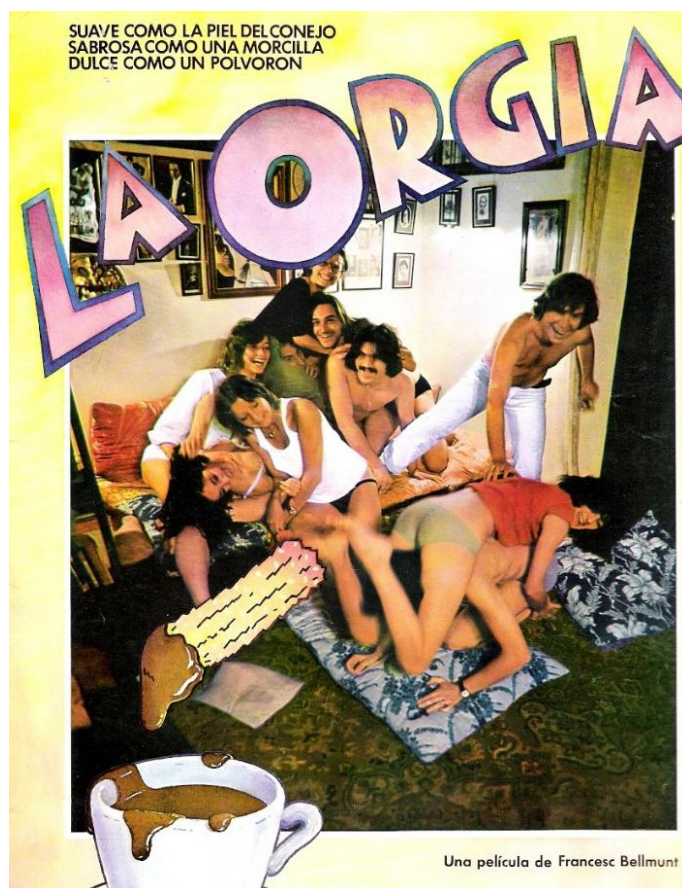
Alfredo Amestoy



Gerald Brenan en 1922

69-“L´orgia” (La orgía)

(1978) Francesc Bellmunt



Cuando te has pasado toda la vida a Régimen, es natural que tengas hambre acumulada, exactamente lo que pasó a finales de los 70, cuando ya estaba fiambre el abuelo, el cabrón del abuelo. Razonamiento que también sirve para explicar la falta de hambre, valentía, del cine español actual, hemos comido demasiado, lo que hemos querido, y lo que hemos podido, nadie nos ha cortado las alas, como mucho nosotros mismos. En apenas 40 años el cine español se ha convertido en algo mucho más estrechito, correcto, ñoño. Hablo del cine más marginal, el taquillero sigue siendo fiel a su mediocridad, conservadurismo. El concepto espíritu de una época es el que mejor sirve para definir al transgresor cine español de los 70, da lo mismo que se realizara en Madrid, en Andalucía, o en Cataluña, hay un fondo común, y curiosamente, también una forma, con gradaciones en la experimentación. El cine madrileño, no incluyo la tercera vía, fue el que más éxito tuvo en las salas porque era el menos arriesgado, el más convencional, burgués, “Tigres de papel”, “Ópera prima”, “Las palabras de Max”, etc. El más radical, experimental, fue el andaluz, el que más se dejó llevar con diferencia, y el que se llevó la ostia más grande en taquilla, “Soñar con Sevilla”, etc. El cine catalán, no confundir con la Escolanía de Barcelona, también denominado la movida catalana, o la tercera vía catalana, fue una especie de término medio, un cine libertario, formalmente muy potente, pero sin demasiadas estridencias, “Sexperiencias”, “Ocaña, retrato intermitente”, “La orgía”, etc., que tampoco tuvo demasiada suerte, “La orgía” sí, gracias al título, la confundieron con una película pajillera.

Luego la primera conclusión es que el público español nunca ha aceptado, tolerado, las transgresiones, las revoluciones, cinematográficas, tampoco las políticas, quizá porque siempre se las han querido colar a destajo, a palo seco, sin un precalentamiento previo, pretender pasar del hasta cierto punto pacato “nuevo cine español” de los 60, no había margen para más, al despendolado, liberado, de los 70, sin provocar rechazo, perplejidad, era una verdadera utopía. Ni tan siquiera ahora, en pleno siglo XXI, sus arriesgadas propuestas son comprendidas, respetadas, por un sector numeroso de la cinefilia española, que a estas alturas debería estar de vuelta de todo, y que por desgracia sigue anclada, sumergida, en la infancia del espectador, en el vulgar cine americano, tanto clásico como moderno. “La orgía” con respecto a sus hermanas hippies andaluzas es mucho menos machista, inocente, naif, hay una mayor distancia crítica, sarcasmo, cuestiona su propia libertad, el cinismo de la liberación sexual y del progresismo de postal de los niños de papá de la burguesía catalana, o ninis con posibles. Lo que comparten es el mismo sano cachondeo, falta de frigidez sexual, y la reivindicación de la cultura periférica, de la lengua propia. En el caso de “La orgía”, fue una de las primeras películas rodadas casi enteramente en catalán (aunque ha sido mucho más difundida la versión doblada al castellano por los mismos actores), un catalanismo cultural que lejos del independentismo excluyente actual, no despotrica contra lo español, o no solo, la burguesía catalana, la Gauche Divine, el pujolismo, se llevan las mayores bofetadas, es más bien una sana, irónica, mixtificación de ambas culturas, un reírse de casi todo, de casi todos, sin hacer demasiada sangre, con espíritu de cine amateur, casero, que supura frescura, espontaneidad, por sus cuatro costados.

Un hablar de cosas importantes, serias, el compromiso social, político, cinéfilo, el paso de la adolescencia al mundo adulto, con la ligereza, insensatez, de una charla de taberna. Genial como Bellmunt transforma una orgía en una convivencia de catequesis, sublima la ristra de canciones bilingüe, trilingüe, más el añadido del latín, para luego de nuevo transformarla en una velada cinéfila, Kubrick, Tourneur, Hitchcock, posteriormente en un guateque de toda la vida, con chocolatada y todo, y finalmente vuelta otra vez a la orgía. Una metafórica forma de decir que en el fondo, y en la superficie, son muy pocas las diferencias entre una comuna y la típica cenita burguesa de amigos, que en la intimidad, y en bolas, todos nos parecemos demasiado, por lo que toda revolución tiene una gran componente de pose, de impostura. La prueba está en que de este revolucionario cine español de los 70 no ha quedado prácticamente nada, y salvo reivindicaciones parciales, temporales, que apenas han cuajado, casi todas estas películas no forman parte del imaginario colectivo del espectador español. Ni tan siquiera sus propios directores siguieron esa misma línea de transgresión, ante los duros, injustos, reveses sufridos con sus primeras, y geniales, películas, la gran mayoría replegaron alas, o directamente dejaron el cine, algo que nadie les puede reprochar, al menos lo intentaron, y lo consiguieron, aunque no pudieron tener continuidad, algo inherente a toda revolución, un exceso de energía que rápidamente se encauza, serena. Ver estas películas de los años 70, ver “La orgía”, es sumergirse en otro mundo, un mundo más libre, abierto, cachondo, en el que vivir pesa menos, en el que el cine pesa menos, no por falta de peso, de profundidad, sino por la liviandad, ligereza, de sus desprejuiciados materiales, materiales vividos, no solo cinefilia, onanismo.

CALDERON 

**AVUI DIVENDRES, TARDA
ESTRENA**

d'un film

**TENDRE COM LA VEDELLA AMB BOLETS, DOLÇA COM LES
FIGUES DE MORO, FOLLA COM LA TRAMUNTANA**

Una excursió sexual d'un grup de joves de Barcelona ha hon es demostra
que la frase «entre tots ho farem tot» es veritat
L'ORGIA ES UNA PEL·LICULA PER PARES QUE SOSPITEN DELS SEUS FILLS...

Produccions Zeta S. A.

L'ORGIA

Una pel·lícula de
Francesc Bellmunt

Juanjo Puigcorbá
Alicia Orozco
Francesc Albiol
Ricard Borrás
Mercè Molina
Josep M.ª Loperena
Vicky Peña

Fotografia:
Tomás Pladevall
Productor Executiu:
J. A. Pérez-Giner



Una producció PRO  ESA

CLASIFICADA «B»

PER MAJORS DE 16 ANYS

P.D: “Clavelitos”

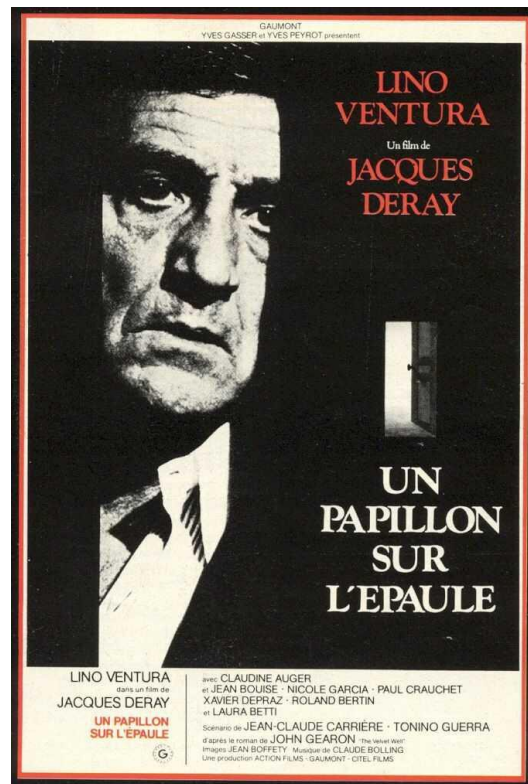
(1993) Francesc Bellmunt y Santiago Lapeira



El título da la pista pero el espectador tarda en reaccionar, en asociar, de repente se ve inmerso en un monólogo que no le deja respirar. Un monólogo que como en “Café y cigarrillos” de Jarmusch es acción, aunque sea un único plano secuencia, que no plano único. No solo hay acción, hay contrapunto entre las palabras y las acciones, epistemología y vestirse de tuno. La tuna como castiza forma de acercarse a la verdad, a la metafísica. “El Sueco”, una especie de “El Brujo” catalán, consigue sostener él solo el corto con su tono monocorde y su estudiada inexpresividad a lo Eugenio, lo que confiere a sus palabras un mayor poder humorístico por contraste, por extrañeza. Una crítica del costumbrismo, de la caspa de posguerra, desde la ironía, el cinismo, y con su toquecito de supremacismo catalán, el cabrón siempre tira al monte. El corto se puede considerar una especie de trailer de su espectáculo “Si soy así”, desconozco cómo se puede sostener más allá de 10 minutos, “El Sueco” no es Faemino y Cansado que digamos.

“Nuestro país -que eleva a eterno lo cotidiano; que sólo ahonda en lo vulgar; y que hace del carácter el garabato máximo de su sopa y tortilla metafísicas- siente por el género teatral del cabaret una irreverente incompreensión, comparable solo al ignorante desdén y a la intolerante indiferencia. En esto -como en tantas cosas- nuestro país está aún por civilizar, porque su humor, anclado en lo ridículo, es por completo ajeno a la profundidad que ofrece lo risible. Ángel Cerdanya El Sueco es una excepción y también una arriesgada apuesta que recoge sus bien logrados frutos en un espectáculo único, pleno de irónica cultura, inteligencia, gracia y coruscante construcción formal. El Sueco convierte en relato la escena de la especie, en risa la memoria de la tribu y en gesto el anónimo iris de la voz.” **Jaime Siles y César Oliva**

70-“Un papillon sur l'épaule”
(Una mariposa sobre la espalda)
(1978) Jacques Deray



Solo por tener el privilegio de escuchar varias veces decir buenas en un perfecto español a Lino Ventura, mi actor francés favorito, merece la pena ver la película, y su inclusión en la Antolejía del cine español. Como la película está rodada por completo en la vieja Barcelona, de rotundo gris posguerra, la no turística, la hace tiempo desaparecida, su inclusión no merece mayores explicaciones. Los españoles, los cinéfilos españoles, podemos estar honrados, sacar pecho, de que semejante pelicolón tenga una profunda conexión española. Austeridad, sequedad, castellana, ni la más mínima concesión al espectáculo, un preciso trabajo con el sonido directo, sin ningún tipo de música salvo en la parte final, casi seguro por imposición de los productores, actuaciones inexpresivas, bressonianas, varios planos rodados con cámara oculta, que no dejan bien parado el civismo de los barceloneses. Lino Ventura borda el papel de hombre desorientado, sobrepasado por las circunstancias, inmerso en una trama de reminiscencias kafkianas, casi un documental sobre la paranoia, o no, porque en ningún momento sabemos si lo que sucede en la película es real, un delirio, o una pesadilla, se nota la mano de Tonino Guerra, “El reportero”, y del surrealista Carrière. Una película inquietante, muy inquietante, misteriosa, abierta, agujereada, que multiplica su extrañeza con la mezcla de idiomas, con el constante salto entre el español y el francés, a veces de manera inverosímil. Un polar filosófico, abstracto, una especie de “Frenético”, de “Barton Fink”, de “Con la muerte en los talones”, versión documental, versión distanciada.

71-“Jaque a la dama”

(1979) Francisco Rodríguez Fernández



Hay tres tipos de directores de cine. Los que corren detrás de las imágenes, generalmente documentalistas, ilustradores, de cámara en mano. Los que corren delante de las imágenes, los formalistas, los paisajistas, de trípode a la altura de los ojos, y no porque se anticipen a ellas, sino porque las recrean, fuerzan. Y los directores con mayúsculas, los que las anticipan de verdad, los que las acompañan, sin marearlas, ni enmarcándolas, en su justo punto de distancia, de tiempo, sin recrearse, sin adoptar el punto de vista del turista, del intelectual. Algo bastante más fácil de hacer de lo que parece, que requiere una gran dosis de humildad, de capacidad de observación, de dejarse llevar por la cámara, por las imágenes, y olvidarse de uno mismo, borrarse. Que casi todas las películas actuales, y la práctica totalidad del cine clásico, se parezcan, no es casualidad, están hechas con el piloto automático, con la cabeza. Sus imágenes parecen animales metidos en la jaula de un zoológico, eso en el caso del cine clásico, en el cine actual, son animales domésticos a los que se les saca a pasear, a mear, o directamente a cagar. La libertad brilla por su ausencia, son animales derrotados, tristes, sin ilusión, sin ambición, sin capacidad de subversión, de insumisión. Son lo que se espera que sean, previsibles, moderados, mediocres, cine de clase media que ni vive ni deja vivir, cine reversible, de superficie, que por un ojo entra, y por otro sale, el del culo.

Francisco Rodríguez Fernández, y en concreto “Jaque a la dama”, su mejor película, podrían ser un ejemplo del punto justo, el que equilibra lo garbancero, con toques castizos incluidos (impagable la tertulia cafetera de cultuquetas, la bacanal romana con juego de la verdad y todo, y la típica cenita burguesa de amiguitos progres a base de croquetas), con lo estilizado, sin separarlos, sumándolos, en su justa medida, sin caer en el tremendismo de “Gusanos de seda”. Obviamente, que Concha Velasco y Ana Belén lo borden, ayuda, y mucho, que hagan de lesbianas, todo lo contrario, ha relegado a la película a lo que no es, una película sensacionalista, o morbosa. La culpa es del espectador, sobre todo masculino, machista, no del director, que en cuanto oye la palabra lesbiana, u homosexual, que en la película también los hay, juzga la parte por el todo, y ya no le llega la sangre a la cabeza, o lo justo para calificarla de película de lesbianas, lo que no es. Que ese subgénero también existe, hablo de las películas en las que el lesbianismo es el único “valor”, interés, cinematográfico, lo mismo que el 90% de las comedias románticas heterosexuales, no es una cuestión de género, ni de opción sexual, sino de calidad. “Jaque a la dama” es una película de amor, no correspondido, a secas, que sean dos mujeres, no una haciendo de machote, y la otra de pánfila que es lo habitual, o una pareja de la Guardia Civil, es lo de menos, anecdótico. Lo fundamental es que la película es buena, una valiente mezcla de Fassbinder con Rivette, a la española, con sangría. Junto con “Función de noche”, un díptico fundamental para entender la represión, opresión, a la que fue sometida la mujer durante el franquismo, la dictadura de puertas adentro.



72-"Los fieles sirvientes"

(1980) Francesc Betriu



La crítica española es muy extraña, reivindica el esperpento, la exageración, lo evidente, las berlangadas, en color, y es incapaz de valorar, comprender, la ironía, la sutileza, la ambigüedad. Según estos lumbreras, lo mejor de Betriu se encuentra en las zafias, burdas, costumbristas sucias, “Furia española” y “Corazón solitario”, que critican el casticismo desde el casticismo más ramplón, vulgar, y soslayan, minusvaloran, películas mucho más elegantes, contenidas, abiertas, como “Los fieles sirvientes”, que está mucho más cercana al Buñuel de “Viridiana” y “El ángel exterminador”, que al Berlanga de “La escopeta nacional” (1978) o al Saura de “Ana y los lobos” (1972). Las dos películas de Buñuel puede que sean el origen, todo el surrealismo cinematográfico remite a Buñuel, pero no su desarrollo, o no del todo, aquí la crítica no es tanto a la burguesía, pura fachada, impotencia, perversión, según Betriu, al poder, con parodia de manifestación, de golpe de estado, incluidas, como a la clase media, a la falsa clase media, la de los obreros con uniforme, la que trata a sus inferiores con la misma condescendencia, soberbia, con que les tratan a ellos sus jefes, sus amos. Una forma como otra cualquiera de decir que los obreros no tienen conciencia de clase, ni solidaridad, porque realmente ningún obrero quiere serlo, no es una elección voluntaria, y cualquiera mataría por ascender en el escalafón, por pasar de peón a encargado, la única progresión permitida. Los pobres se hacen pasar por ricos y automáticamente se comportan como ricos, como nuevos ricos, es decir, con mayor desprecio al inferior y afán de aparentar. Lo paradójico es que si bien el mensaje es profundamente pesimista, realista, anti-humanista, el capitalismo, el clasismo, la injusticia, habitan demasiado dentro del ser humano, la película en sí misma, su proceso de realización, es justamente lo contrario, una demostración de que mediante el trabajo colectivo, la película fue rodada en régimen de cooperativa, un proyecto puede salir adelante, y de manera brillante. Abstenerse los amantes de las ocas.



Betriu y Amparo Soler Leal durante el rodaje

“Nosotros no hacemos películas, hacemos milagros y así vamos viviendo. Nosotros somos más intuitivos, tenemos mucho más sentido del humor que otros, pero no podemos desarrollar nuestras intuiciones porque aquí no hay escuelas de nada. Nuestra enseñanza es más bien deformativa.” **Paco Algora**

CATALUÑA

Continua, 10 mañana

**Mañana,
jueves,
ESTRENO**

**LOS FIELES
SIRVIENTES:**

**¿Una raza
a punto de
extinguirse?**

AUTORIZADA MAYORES
16 AÑOS

P.D: “Gente de mesón”

(1969) Francesc Betriu

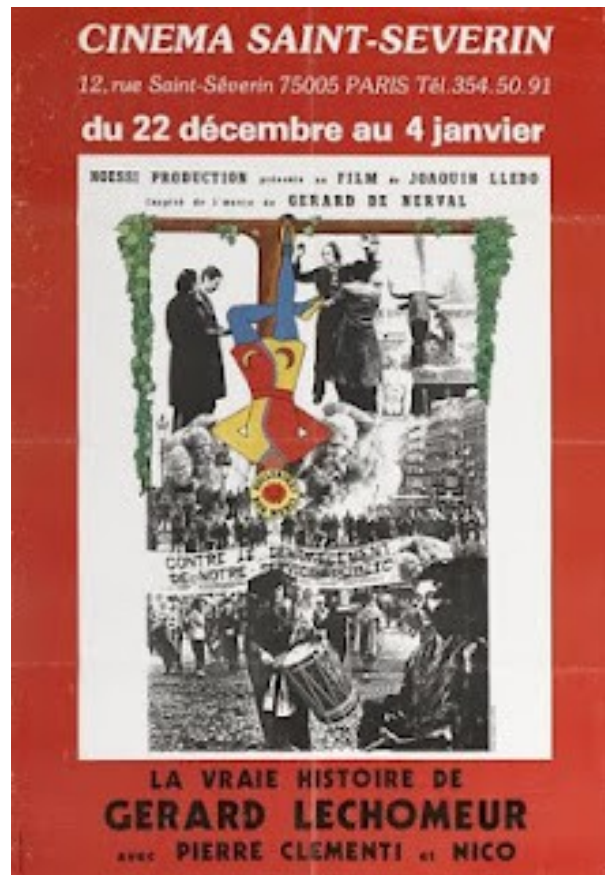


España es esto, barullo, jaleo, picaresca, machismo, prejuicio, mediocridad, violencia. Y la mejor manera de constatarlo, de mostrarlo, en su salsa, es acudir a cualquier bar, taberna, o mesón en los años 60. El único espacio de libertad, de libertinaje, de desparrame, que existía durante la dictadura del fascista Franco. Betriu, con buen criterio, se limita a recoger este peculiar medioambiente, reserva ibérica, con la cercanía de un reportero de guerra, sin tomar ni la más mínima distancia estética, dejándose llevar como los descerebrados, borrachos, retratados. La distancia irónica se encuentra en el sonido, en la mezcla de entrevistas reales y entrevistas a amigos del director (José Luis García Sánchez, Jos Oliver, Antonio Requena, etc.) que comentan las miserias y grandezas de los mesones, de España, con sarcasmo. Una juerga etílica, cinematográfica, castiza, sin el freno de mano puesto, a calzón quitao.



Betriu, el de las gafas, a la derecha García Sánchez

73-“La vraie histoire de Gérard Lechôneur” (La verdadera historia de Gérard Lechôneur) (1980) Joaquín Lledó



Nos han capado, nos han cortado las alas, nos han engañado. Nos han impedido sentirnos orgullosos del cine español, de nuestro pasado. Nos han hurtado la línea diáfana que va de Val del Omar a “El sol del membrillo”. Nos han lavado el cerebro, borrado la memoria. Nos han impedido crecer, aprender, con referentes propios, cercanos. Nos han querido vender, fraudulentamente, que el cine español es solo Almodóvar (con las gloriosas excepciones de “Mujeres al borde de un ataque de nervios” y “Tacones lejanos”), Trueba, Garcí, y no son ni la punta del iceberg, son la clase media, las medianías. El cine español fue otra cosa, mucho más libre, arriesgada, radical. Lledó, Arrieta, Juan Sebastián Bollaín, Lorenzo Soler, no eran su excrecencia, su margen, eran, es, su centro, su savia, tradición. Un cine en comunión directa con el presente, con la vida, sin caer en el realismo, en el ombliguismo, en el escapismo, sin olvidar al espectador, ni dejar de jugar con el lenguaje. Un cine joven, moderno, actual, que automáticamente hace envejecer 50 años a la mayoría de “nuevos” directores. “El desdichado” es un sobre sorpresa, un Eustache perdido en un Keuken, o al revés, reflejado en Schroeter.

74-“Una jornada más” (Una jornada más)

(1981) Lluís Rivera



Lo que no está en internet no existe, así de claro, aunque se programe en festivales, pequeñas salas o se edite en DVD. Por mucho que se trate de reivindicar a un director incluso escribiendo libros, si sus películas no se pueden ver todo es papel mojado, cuestión de fe, o de mala fe, cualquier halago por escrito en España es sospechoso de exageración, de compadreo. Las mejores películas de la historia del cine español, tanto del cine clásico como del marginal, han estado sepultadas hasta hace muy poco, no más de 10 años, en lúgubres filmotecas, videotecas personales, y gracias al milagro de los programas de intercambio, y a las personas que se dejan los huevos en localizarlas, van aflorando con cuenta gotas. Este hecho capital, un acontecimiento cultural en toda regla, lejos de generar un entusiasmo desmedido por parte de la cinefilia, crítica, patrias, o una inmediata revisión de la historia del cine español generalmente aceptada, más bien impuesta a ciegas, que por supuesto nunca ha incluido los cortos, la animación, los documentales, el cine fronterizo, el cine amateur, el cine experimental, el cine televisivo, ni el cine del exilio, ha pasado casi por completo desapercibido para el común de los espectadores españoles. Salvo los casos aislados en los que algún advenedizo con ganas de figurar, de pies de foto, de invitaciones pagadas, quiere apuntarse el tanto a toda costa y remueve Roma con Santiago para que el nombre del director “descubierto”, el nuevo Mesías, Profeta, de temporada, del cine español, se asocie indefectiblemente a él, valiente consuelo de mediocres, de pelotas arrastraos. Las comillas porque el conocimiento, reconocimiento, de cualquier director, por oculto que esté, tiene muchas madres, eslabones intermedios que por supuesto siempre son escamoteados, voluntariamente, torticeramente, con lo poquito que cuesta dar un gracias, mencionar la fuente.

Lo triste con el cine español más arriesgado, incluyo algunas películas realizadas durante la dictadura, tanto dentro como fuera de la industria, es que hasta para “descubrirlas” de segunda mano se tiene que dar tal cúmulo de casualidades, de encuentros fortuitos o forzados, invertir tal cantidad de tiempo en investigaciones, en gestiones, casi siempre con los propios directores, que es realmente milagroso que muchas de estas películas hayan aparecido, y tengan cierto conocimiento. Quien piense que surgen de la nada, sin que varias personas hayan luchado por ellas durante años, está muy equivocado, muchas personas se han jugado su empleo, su prestigio, robándolas de instituciones culturales españolas, las grandes enterradoras del patrimonio fílmico español, que dedican lo justo a la restauración, a la preservación, y nada a la exhibición, el paso fundamental para que el trabajo previo tenga algún sentido, valor. En este sentido la cinefilia amateur, gratuita, hace años que ha suplantado, superado, a la acomodaticia, cortoplacista, crítica profesional, que aún así trata de apuntarse méritos que no le corresponden, de hacer negocio, carrera, con el trabajo altruista de los demás, incluyo a algunos programadores, críticos, profesores y editores, auténticos saqueadores, buitres, culturales. A la mayoría de estas películas desconocidas no puedes llegar por el camino más corto y habitual, la curiosidad, porque ni tan siquiera es fácil encontrar textos que te la despierten, ni en internet ni en papel. Sin exagerar, por los cauces normales, libros, revistas, listas, antologías, filmotecas, programas de cine televisivos y de radio, páginas web, foros, como mucho hubiera podido acceder a 50 películas de las 200 incluidas en mi antolejía, una auténtica tragedia, un verdadero tsunami cultural. Algo que parece no importar a casi nadie, desde luego a ningún político, somos muy pocos los que nos tomamos este enterramiento deliberado como una afrenta personal, como un deber cívico de memoria histórica.



La solidaridad cinéfila no existe apenas en España, cada cual tiene que buscarse sus propias habichuelas y tirar palante como buenamente pueda con sus “descubrimientos”, “reconocimientos”, “lanzamientos”, aquí nadie suma ni agradece nada, y lo que es peor, hay demasiada gente tratando de restar, de ningunear, entre bambalinas, anteponiendo sus egos, sus filias y fobias personales, al cine, lo único importante, el resto en 50 años criando malvas. Deberíamos de ofendernos profundamente que fuera de España a nivel popular el cine español se reduzca a un solo nombre, Almodóvar, por grande que sea, pero no nos ofende. De hecho hay miles de españoles dedicando su tiempo libre a traducir millones de subtítulos del inglés al español de cualquier película extranjera de medio pelo, y no habrá más de media docena que dediquen su esfuerzo a realizar subtítulos en inglés de películas españolas valiosas, que no nos engañemos, no pasan de 300. Así nos va, el cine español es un auténtico erial tanto fuera como dentro de España, las listas de las mejores películas del cine español siguen perpetuando año tras año, década tras década, las mismas mediocridades oficiales, la misma ignorancia interesada, y así hasta el juicio final, que en España tendrá overbooking. Pocos críticos, programadores, españoles, podrán dormir con la conciencia tranquila, con la sensación de haber cumplido con su deber con el cine, con la cultura de su país.

Todo esto para decir que de nada sirve que Lluís Rivera suba sus películas gratuitamente a vimeo y youtube si ningún cinéfilo español sabe quien coños es, si ningún espectador se toma la molestia de compartir esa información, y si no llega a ser por un post en el blog “Celuloides rancios”, que lo “descubrió” (habría que desterrar del diccionario este verbo) gracias al libro “Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)” (1983), pues seguramente jamás hubiera visto la película “Una jornada más” (Una jornada más). Duele, y mucho, que haya que llegar a una película (el cine no es una cuestión de tamaño, de quien la tiene más larga) tan radical, sencilla, como “Una jornada más”, ni más ni menos que del año 81, en realidad de 1976, luego amplió, por cauces tan retorcidos. Una película vanguardista, experimental, que como todas las grandes películas transgresoras españolas, de Buñuel a Val del Omar, a pesar de centrarse en el lenguaje, en jugar con la sintaxis, tiene un pie y medio pegado a la tierra, a la realidad social de su tiempo, algo que le honra. Sin ese compromiso, costumbrismo, casticismo, su película no hubiera sobrevivido al paso del tiempo. Sin esa sabana arrugada, en la que intuimos una persona con la piernas dobladas, o con una descomunal erección matutina. Sin esa eterna, caudalosa, meada en fuera de campo visual, que no sonoro. Sin esa proyección de una ventana típica de barrio obrero, de repente desvelada mediante un fulgurante zoom, que tanto recuerda a los experimentos de Juan Sebastián Bollaín. Sin esos platos de menú del día de cantina de obreros, ese esplendoroso huevo con patatas fritas transformado en un cuadro de arte moderno, ese maravilloso juego con la posición del vaso de vino, mostrados con grandeza dadaísta, sin mostrar apenas las manos del comensal y del camarero, secuencia tan grande como la abstracta comida de “Un hombre oculto” de Ungria, la película sería una pajita intelectual sin mayor recorrido, como gran parte de las happenings burguesas de la Escolanía de Barcelona.



Su radical forma se ajusta a la perfección a su contenido, la crítica de la alienación laboral, de la rutina vital, como "Uomini al forno" o "Distinti saluti" de Alberto Cima. Maravilloso como muestra, demuestra, la pérdida de tiempo en los traslados al puesto de trabajo mediante un arriesgado plano secuencia que recoge la duración íntegra de un semáforo en rojo, que en tiempo cinematográfico, de paciencia cinéfila, es un mundo. O la opresiva secuencia en granulado blanco y negro de Super-8 con imágenes de fábricas y machacante sonido industrial, esas inolvidables, infernales, sirenas que marcan el principio y el fin del trabajo. O el plano en bucle del obrero trabajando una pieza de madera con la máquina, la manera más ajustada, realista, de resumir la repetitiva, mecánica, jornada laboral de un trabajador de cadena en serie. Sin olvidar las típicas, insustanciales, conversaciones entre compañeros de trabajo, o asamblea de sindicalistas, que Lluís Rivera resuelve con gran brillantez, alternando mediante el montaje, mediante un falso plano secuencia en panorámica, la posición de los interlocutores. "Una jornada más" es la "¡Viva la libertad!", la "Tiempos modernos" del cine underground español, un juguete formal, informal, que muestra la rutina de manera rutinaria sin resultar rutinario, que concluye con un combativo, desconcertante: y la lucha continúa.

... I LA LLUITA CONTINUA

Desconcierto que se aclara conociendo la primera versión de la película, de 1976, de 20 minutos y no 12, que como banda de sonido tenía la conversación de una emisora de la policía durante una manifestación, en la que se exhorta a los policías a que actúen, repriman, con contundencia. Una banda sonora que en 1981, acertadamente, es sustituida, porque distraía demasiado de las imágenes, se las comía, por un falso sonido directo, convenientemente magnificado, aislado, para resultar más efectivo. Cine comprometido con el cine, con la vida, que constata de nuevo que el cine de vanguardia en España ni es ni ha sido nunca, patrimonio exclusivo de Madrid y Barcelona, y que el cine valenciano ni empieza ni termina con Berlanga, Lorenzo Soler, Ángel García del Val, no están solos. El cine español está lleno de excepciones, de cantos de cine, tantos, y tan repartidos, tanto en el tiempo como en el espacio, que constituyen por sí solas toda una cinematografía, toda una historia del cine paralela, con numerosos puntos de convergencia entre cine amateur y profesional, no es un cine excluyente, elitista, marginal, aunque nos lo quieran vender como tal. El cine español no es uno y grande, es muchos y grandes, a pesar de su pequeñez, o quizás por ese motivo, el consabido hacer de la necesidad virtud, que como buenos españoles, tiene muy poco de virtuosa, y mucho de inconsciente, de genialidad.

“Una jornada más” (1981):

<http://vimeo.com/84841327>

Canal de Lluís Rivera en vimeo:

<http://vimeo.com/user7686759>

Canal de Lluís Rivera en youtube:

<https://www.youtube.com/channel/UCzfEyaAs5QaXkCcpqiBvj6g>

















¿Cuántas décadas tendrán que pasar hasta que veamos por fin “Una mujer en peligro” (1936) de José Santugini, “Tres eran tres” (1954) de Eduardo García Maroto, “Esquizo” (1970) de Ricardo Bofill, “Crónica de un desnudo” (1973) o “Rompecabezas” (1975-76) de Juan Antonio Cadenas, “Alice” (1975) de José Miguel Gómez, “Dos” (1980) de Álvaro del Amo, “Hotel Paradís” (1981) de Carles Comas, y un larguísimo etcétera?

CINE ALCAZAR
HOY NOCHE
¡Estreno del menos solemne de los estrenos!
 Un film disparatado no apto para amargados ni apropiado para mayores de sesenta años

TRES
 Manolo Morán
 Gustavo Ré
 Antonio Riquelme

eran

TRES
 UNA DE MONSTRUOS
 UNA DE INDIOS
 UNA DE PANDERETA

XAN DAS
 BOLAS
 TIP Y TOP
 Director
 EDUARDO
 G. MAROTO
 Diálogos:
 TONO

(THREE
 WERE
 THREE)

¡NI CINEMASCOPE!!
 ¡NI VISTAVISION!!
 ¡NI RELIEVE!!
 SINO TODO LO CONTRARIO

¡RISA FRESCA al ESTILO FUTURISTA!

APTA
 PARA TODOS
 LOS PUBLICOS

NOTA: No se reservan localidades anticipadas para el día del estreno ni días sucesivos

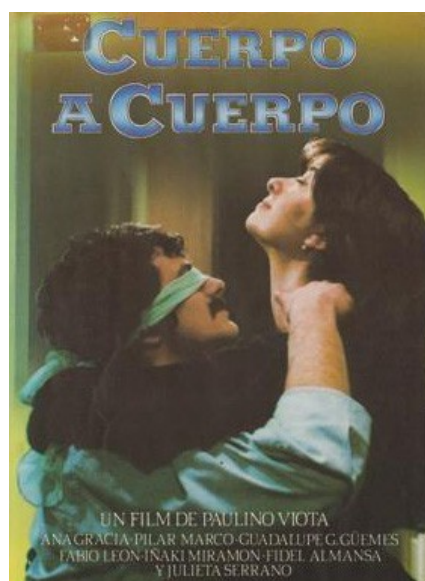
75-“Cuerpo a cuerpo”
(1982) Paulino Viota



Como cualquier vallisoletano que se precie de serlo, considero a Santander mi terraza, mi piscina. Ver en los títulos de crédito “Piquío Producciones”, ya predispone a favor. Si encima transcurre en Santander, al menos en su primera parte, casi lo de menos es la película, los recuerdos se te agolpan sin querer, lo mismo que les sucede a los personajes del principio, y a Viota, que están en la crisis de los 40, cuando ya has perdido la ilusión, hasta de que te toquen los ciegos, me refiero al cupón. Y sin apenas forzarlo, te vienen fogonazos de tus años mozos, cuando te creías el rey del mambo, reitero lo de creías. Cuando la vida era una película de Godard, cuando Godard creía que era Godard, cuando Viota creía que era Godard.

Como buen español, también he sufrido erecciones inoportunas, y alguna que otra oportuna, como le sucede a los personajes de la segunda secuencia. Lo que ya no es tan habitual, es que eso aparezca en una película española, y menos todavía, que se lo tomen a coña, como el propio director: “-Pues no sé a quien le oí decir que iban a hacer cine cántabro. -¡Ja! No sabes tú lo que es eso. Cuatro desgraciados que trabajan de balde y encima ponen la cara. ¿Quién les conoce, quién? Revuelta, Garay, Paulino Viota, nadie, a esos no les conoce ni su padre”. Esto es el principio, el final, el drama. El resto, el principio, el volver a empezar, la comedia, real. Que tiene poco de comedia a secas, y mucho de agridulce, de grotesca. No es una película del escapista Rohmer, o del simplón de Woody Allen, aunque pueda parecerlo, mirándola muy por encima. Aquí las conversaciones, las discusiones, las situaciones, son reales, auténticas, no una competición de aforismos, de citas.

Viota tiene mala ostia, sangre. Sus personajes femeninos, no son unas taradas, sumisas, superficiales, saben tomar la iniciativa, cometer errores, arriesgarse. Ahora que está tan de moda emplear la palabra fresca para denominar cualquier producto congelado, amojamado, a lo mejor son honestos y se refieren a fría, tiesa, muerta, no estaría de más ver esta película para devolverle su sentido original, vital, el de descarada, libre. Viota en lugar de regodearse en la midlife crisis, plantea alternativas, callejones sin salida, como todo en la vida. Lo único importante es intentarlo, siempre y cuando tengas algo que intentar, y capacidad, talento, para hacerlo, “*si no sabes mear, no bebas*”.



76-“Chispita y sus gorilas”

(1982) Luis María Delgado



Segundo intento, esta vez logrado (a nivel de popularidad, ya que “Mónica Stop” tuvo más espectadores, y casi los mismos que otra película infantil de ese año, “Las locuras de Parchis”, desde luego sin su respaldo publicitario), de lanzar una nueva Marisol. El primero, “Mónica Stop”, falló porque Mónica era una desaboría, todo lo contrario que Macarena Camacho, que es una niña (9 años) resalada. Junto con Ana Torrent, Marisol, Pablito Calvo y Jaime Blanch, el personaje infantil más entrañable de la historia del cine español. La otra gran diferencia es que en ésta Luis María Delgado si que lo pone todo, se divierte, tanto en la narración, más costumbrista, casi neorrealista, como en los números musicales, tan delirantes como los de “Diferente”, véase “La vuelta al mundo en Góndola”. Que Chispita desayune Nesquik en lugar de Cola Cao es otro punto a favor de la película, una señal de buen criterio, cinematográfico. Chispita es secundada por sus gorilas, los Tito y Piraña de “Verano azul”, Puñe y Tazo, haciendo de Terence Hill y Budd Spencer. Genial cuando el jefe de los malos grita: ¡QUÉ ESPAÑOLADA!

Que Macarena Camacho no tuviera una continuidad cinematográfica es extraño porque andaba sobrada de fotogenia, descaro y gracejo. Sólo tuvo cierta continuidad discográfica, después de su primer LP, la banda sonora de “Chispita y sus gorilas”, editó al año siguiente otro “Duendes”, que incluía la sintonía de Belfy y Lilibit, y que pasó bastante desapercibido. Después de eso, con 13 años decidió alejarse de la farándula para llevar una vida normal, decisión de la que se arrepintió pasados los 30, cuando ya no había vuelta de hoja, la normalidad a determinadas edades es demasiado normal. Lo que nadie dice sobre la película, es que Pedro Almodóvar se inspiró descaradamente en ella para realizar “¡Qué he hecho yo para merecer esto!”, tanto en su estética cutrepop-kitsch, como en su lenguaje de la calle. Por no hablar de que en ambas planea la sombra de Cenicienta, además de pederastia, familias desestructuradas, niños abandonados, manguis, trapicheos en Chueca, y que los personajes de Chus Lampreave, Verónica Forqué y la niña con poderes, están directamente fusilados del de Renata, la madre adoptiva de Tito y Piraña, del de Eva León, la novia del padre adoptivo de Chispita, y de la propia Chispita. En definitiva, la película más camp del cine español.



P.D: “Diferente”
(1961) Luis María Delgado

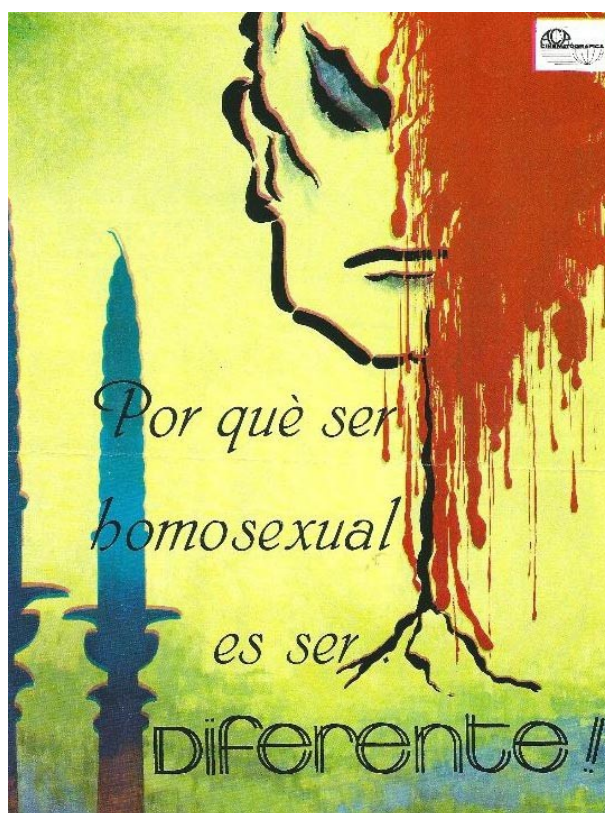


Oficialmente, la primera película rodada en solitario por Luis María Delgado. Una película en la que lo primero que se ve es la portada de un disco de Mahaliah Jackson, no puede ser mala. Una película en la que el montador es Pablo del Amo, tampoco. A poco que le acompañe el director, y Delgado le acompaña, le marca el compás, tenemos película de culto asegurada.

Por mucho que Alfredo Alaria tratara de atribuirse casi en exclusiva la autoría de la película, desde el primer plano en el que sale se ve claro que la paternidad es compartida. Ningún bailarín, ningún actor, narcisistas por naturaleza, decide voluntariamente que su primera aparición en escena sea en un plano medio, el mejor de la película, en el que solo se le ven las manos, y en el que una anciana gitana vendedora de tabaco le roba el protagonismo presignándose una vez que ha recibido el dinero, un gesto castizo que poco tiene que ver con el argentino Alaria. Eso sí, tampoco se trata de minusvalorar la aportación de Alaria, que es evidente que tiene gran importancia, las enfáticas coreografías de Alaria marcan en gran medida la forma en que tienen que ser rodadas, sus taconeos piden a gritos un plano detalle de los pies. Aunque resueltos por un director con menos valentía, talento, hubieran quedado en distanciados, teatrales, planos secuencia. Delgado arriesga en cada plano como si estuviera imbuido por el espíritu de Richard Lester. Es comprensible que sea una de las películas que más han influido a Pedro Almodóvar. La desmesura, el delirio, siempre al borde del ridículo, que la recorre de cabo a rabo, parecen sacados de una pesadilla felliniana, o de Jules Dassin.

Lo de menos es que sea, o deje de ser, una apología homosexual colada en pleno franquismo, cosa que no es exclusiva de “Diferente”, ahí está “Digan lo que digan” de Camus, con el amanerado Raphael, que es si cabe más cristalina en sus intenciones homo-reivindicativas. Porque el hecho de que Alaria sea un homosexual con pluma, y que en la película salgan libros de Lorca o Wilde, no la convierte en una película homosexual. Por esa regla de tres todas las películas de Rock Hudson o Cary Grant, lo serían también. Alaria hace de heterosexual en la película, otra cosa es que resulte creíble, como Raphael. Al margen de la famosa escena del obrero con la taladradora, de inequívoco simbolismo fálico bastante chusquero, digno de un vídeo de Benny Benassi, no hay muchos más detalles de orgullo gay. A menos que consideremos la escena en la que se siente intimidado por una mujer descaradamente sensual, sexual, y huye, como de significado homosexual, si así fuera la mitad de los españoles como mínimo son homosexuales.

La película, a pesar de ser un vehículo para el lucimiento de Alaria como bailarín, como coreógrafo, se sostiene. Aunque la narración, la historia, sea una mera excusa, como en las películas porno. Desde luego si todas las escenas dialogadas desapareciesen nadie las echaría de menos, la película quedaría reducida a un musical puro y duro como “Duende y misterio del flamenco” de Edgar Neville. Con ellas es la versión bailonga, con pluma, de “Escrito sobre el viento” de Douglas Sirk. Y aunque sea la película por la que es más conocido, reconocido, Luis María Delgado, no es ni de lejos su mejor película, sí la más original junto con “Chispita y sus gorilas”, por mucho que se empeñen los críticos en ponerle el sambenito de director de una sola película destacable, personal.



77-“Pares y Nones”

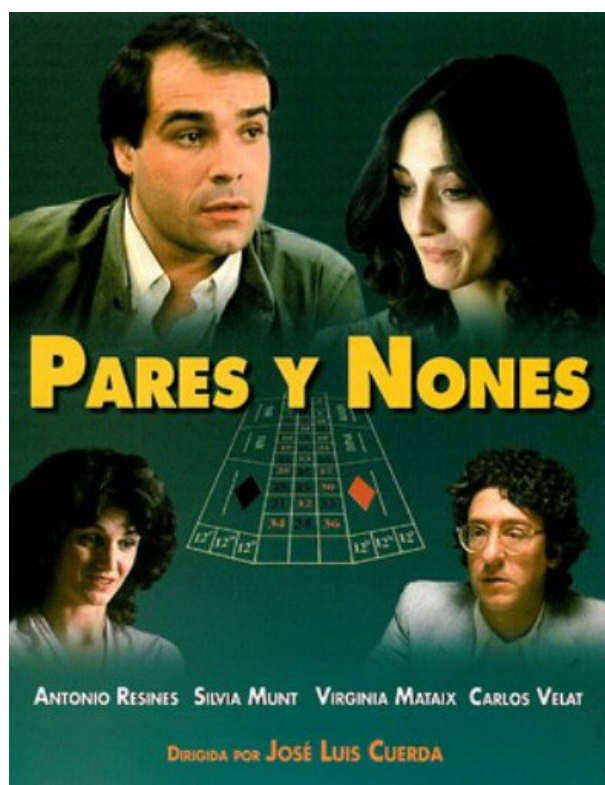
(1982) José Luis Cuerda



Si sale pares, follas, si sale nones, te follan.

Hubo un tiempo en este país, muy parecido al actual, los años 70 y 80, en el que a falta de dinero, había talento, ideas, alegría. Estos jóvenes directores, en gran parte debutantes, en lugar de hacer películas escapistas, ensimismadas, formalistas, autoristas, cogieron el toro por los cuernos, el mundo por montera, y realizaron una serie de películas en las que reflejaban espontáneamente sus vivencias diarias, cotidianas, adobadas por un saludable, desprejuiciado, sentido del humor, del amor. Un espíritu libertario, un elogio del cachondeo, una inocencia, ingenuidad, falta de vergüenza, de sentido del ridículo, de distancia, hace tiempo ausentes del cine español.

“Pares y Nones”, con sus virtudes y sus defectos, que los tiene, no hablamos de una obra maestra en el sentido académico, perfeccionista, del término, aquí prima, vence, el contenido sobre la forma, como tiene que ser, no es cine, cocina, posmoderna, impostora, para alopecicos, para anoréxicos, podría servir como ejemplo para ilustrar esta época gloriosa, cercana, del cine español. Un conjunto de amigos que se juntan para realizar una película casi con lo puesto, la gran mayoría de las comedias madrileñas fueron realizadas en cooperativa, y que sin apenas pretenderlo, realizaron un ajustado retrato generacional, que por supuesto bebe del cine de Rohmer, Truffaut o Eustache, más unos toques de Woody Allen, reinterpretándolos de forma despendolada, llevándolos a una dimensión más carnívora, más real, las pajas mentales se transforman en pajas a secas. En la actualidad se juntarían para realizar un corto cortito, o una estúpida película de terror, de extraterrestres, o de superhéroes. Hemos pasado de la benefactora influencia de las comedias de la nouvelle vague al infantilismo americano.



Al contrario que las películas de Rohmer, los personajes de “Pares y Nones” utilizan un lenguaje vivo, no teatral, lleno de expresiones vulgares y/o callejeras, de uso diario, ordinario, sin caer en la zafiedad del torrentismo, del aidismo. Aquí no hay una apología, glorificación, de la ignorancia, de la incultura, sólo la introducción de vidilla, de cuerpo, en el lenguaje culto, intelectual, siguiendo la tradición de la picaresca literaria española. Impagable escuchar a Resines y a Silvia Munt soltando: ¡Vete a la mierda, coño!, o cabrón, imbécil. Los personajes de Cuerda se dejan llevar por sus instintos, por sus caprichos, cometen errores, torpezas, son humanos, demasiado humanos, inconformistas, quejicas, culos de mal asiento, no son hipócritas cristianos y de derechas, más bien treintañeros culturetas desencantados, que todavía no han perdido del todo la ilusión por la vida, que luchan a pesar de sus indecisiones, de sus excusas, por conseguir sus sueños, sus infantiles fantasías. No son derrotistas, conservadores, cobardes, como los tristes peterpanes del cine español actual, tienen sangre en las venas, empaque, casta. La generación de los 70 y 80, amaba el cine, y la vida, a partes iguales, la actual, la de los jóvenes viejos, sólo ama, se aferra, al cine, como válvula de escape, de huida, está vacía, muerta, es solo forma, apariencia, sin sustancia, sin chicha, sin duende.

Un interesante artículo, escrito a petición mía, de Virginia Mataix, una de las protagonistas, sobre la película:

“Me llamaron de la productora de Jose Luis Olaizola y Félix Tusell, en la cual Antonio Resines tenía participación. Querían hacerme una prueba para el papel de Montse (profesora en un Instituto) y también a Silvia Munt para los primeros personajes de mujeres en "Pares y Nones" que iba a dirigir Jose Luis Cuerda, un debutante en el celuloide español, pero un veterano en TVE, sobre todo en la segunda cadena (UHF) y que junto a Josefina Molina y Fernando Mendez Leite habían sido condenados a rodar diferentes versiones de padrenuestros y avemarias como final de emisión en tiempos de Franco. Les veían como realizadores peligrosos para la cadena durante aquél período. Cuerda estaba empeñado en que Antonio Gasset, el ex director y comentarista de "Días de cine" hiciera el papel que luego interpretaría Carles Velat. Gasset y yo fuimos convocados a prueba con texto en la productora, pero Gasset no prestaba mucho interés en ser actor y a mí me daba la risa por los comentarios tan graciosos que hacía para evadirse de actuar. Era un gran tímido, elegante, educado, cultísimo, desgarrado, una especie de Peter O'Toole español o francés. Sin embargo, a poco que le hubiera interesado, era el personaje ideal para hacer de inseguro y cansado progre.

Jose Luis Cuerda era una persona entusiasta, con energía y aplomo. Era tan racional y estructurado que se mudó de su casa familiar a un pequeño estudio para tener la concentración necesaria que requiere un rodaje. Sus hijas eran muy pequeñas y eso le hubiera trastocado su estricta planificación. Muy seguro de como tenía que ser cada personaje y buenísima persona. Eso sí, se le metía en la cabeza que mi personaje tenía que hablar del modo que había concebido y no tuve manera de sacarle de su concepción, que para eso él era el director. Tuvimos encontronazos, en los ensayos previos al rodaje. Yo estaba cansada, arrastraba un año de gira con una función de teatro "El día que me quieras" y no sabía que estaba incubando una hepatitis "A", la benigna. Fui perdiendo kilos y poniéndome cada vez más amarilla, así que tuvieron que aislarme del resto del equipo, ponerme en una roulotte y cambiar la planificación para que yo pudiera estar casi siempre sentada. Antonio Resines, buen compañero, donde los haya y con el que me reí a gusto en las escenas que teníamos conjuntas, se encargó de visitarme en casa y traerme el régimen especial que necesitaba para alimentarme y la "Biografía de Buñuel" de Carrière. Me quedé esquelética y luzco un color amarillento de cera en toda la película, que se rodó en su integridad en Madrid entre junio y julio, con un bochorno espantoso y con la actuación de los Rolling Stones en el estadio Calderón durante el cual explotó una lluvia acumulada de primavera. Confieso, que me enamoré de Antonio Resines, aunque él ni se enteró porque estaba comprometido e iba a casarse pronto. Antonio no quería ser actor y sin embargo, pasó de ser considerado uno de los mejores cómicos a un actor serio (te consideran más cuando haces drama, no se por qué) con una película de Ricardo Franco en la cual interpretó a "El Manso". Seguro que recuerdan mejor que yo el título de una de las mejores películas de la Historia del cine español ["La buena estrella"].

Agustín González tenía un personaje de lo que era él, un escéptico y hombre solo. Como había de estar sentada y en reposo pude hablar mucho con él en los descansos. Ese es mi mejor tesoro de los años de actriz. Poder trabajar y charlar muchísimo con

actores muy veteranos, cultísimos, actores que en Francia o Inglaterra hubieran sido galardonados y tratados como parte del Patrimonio Nacional.

Silvia Munt era una incipiente estrella catalana por haber rodado "La Plaça del Diamant" de Merçé Rodoreda, una serie de cuatro capítulos, creo recordar, en la cual ella era La Colometa. Era bailarina, además, y tenía un rostro iluminado por unos ojos muy expresivos. Ella iba a lo suyo. En principio, mi representante entonces, Damián Rabal hermano de Paco Rabal, firmó en contrato con la productora que Antonio Resines iría el primero en los títulos de crédito y yo la segunda. Pero Silvia Munt y su representante, no pararon en hacer maniobras traseras, hasta conseguir el segundo puesto, y con cartón exclusivo, para la Munt.

Así me enteré en el festival de San Sebastián, donde concursó la película. Así lo ví. Fue Damián el que más se preocupó por ello y logró restañar mi segundo lugar. A mí, en el fondo me daba igual. A Antonio Resines, también le importaba muy poco esas cosas y a Carles Velat, supongo que tampoco le suponía un sofoco.

A pesar de todo, el rodaje fue tranquilo. El ayudante de dirección era Micha Müller. No se si aún vive. Tenía una gran santa paciencia y mano izquierda para mover a los actores.

El presupuesto de la película era escaso, como siempre, pero nos pagaron bien y a tiempo. Eran de una seriedad fuera de lo común en aquella época. Y tanto Resines como JL Olaizola eran profesionales que conocían muy bien el medio y pertenecían a una generación que había pasado por la facultad de Ciencias de la Información y por la Escuela de Cine de Borau.

La historia sobre matrimonios en crisis que se divorcian en el Madrid de los ochenta era una plaga desde que ganaron las elecciones los socialistas. Y la película reflejaba las ansias de much@s por separarse, especialmente los hombres y como tendían a perder las mujeres. Los personajes femeninos desempeñaban trabajos profesionales lejos de aquellos prototipos de personajes sin ocupación concreta de los años setenta.

José Luis Cuerda tenía una disciplina de sacerdote. Luego me enteré que había sido seminarista. Lo llevaba todo planificado al dedillo. Por tanto se ahorró material, ensayamos todas las secuencias antes del rodaje, y tod@s tuvimos tan claras las cosas que no sobrepasamos ni un día de producción.

Por supuesto José Luis Cuerda nunca volvió a llamarme para ningún papel. Le llamé cuando preparaba el casting de "El bosque animado" de Wenceslao Fernández-Flórez, pero el papel de Hermelinda, nada tenía que ver conmigo y sí más con la guapísima actriz que lo interpretó: Alejandra Grepí, y era el bombón de la historia.

Más adelante José Luis Cuerda se convertiría en el descubridor de Alejandro Amenábar con "Tesis", un chaval, entonces, que escribió ese guión para vengarse, en parte, de un profesor de la facultad, que le auguró que no llegaría a nada. A veces, los profesores pueden ser una pesadilla en vez de cultivar el talento."

78-“Sonata de primavera”

(1982) Miguel Picazo

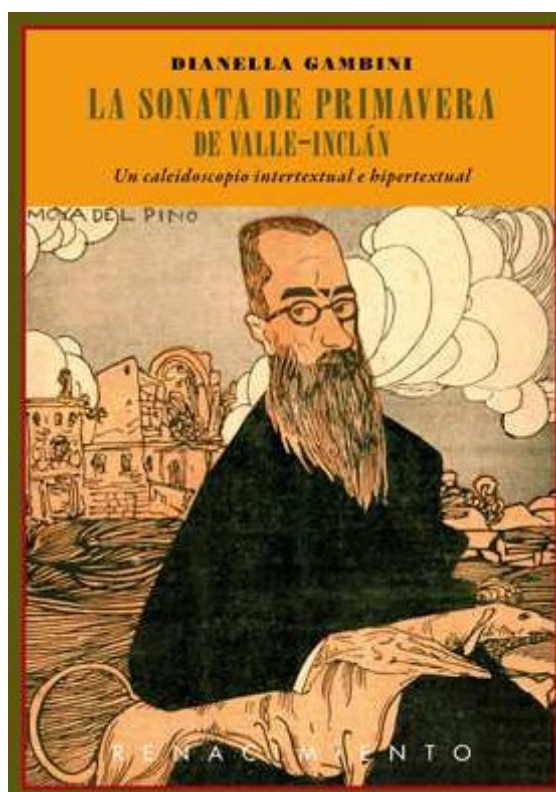


Si nos atenemos a las propias palabras de Miguel Picazo, “Sonata de primavera” constituye su mejor trabajo para televisión, e hizo muchos, como solo he podido ver algunos más, tendré que acatar su opinión, con pleno convencimiento. Una película, porque a pesar el formato televisivo es una película, no un telefilm, que comienza con la inminencia de la muerte, con la omnipresencia de la muerte, como en “La tía Tula”, no puede menos que merecer todos mis respetos. No hay tema más profundamente español que la muerte, la rectora de sus vidas, de todos sus actos, vivimos en muerte, aunque a veces, muy pocas veces, se nos olvida.

Pero al español no le basta, no puede, no sabe, vivir solo de muerte, necesita del amor, de un amor trágico, que a ser posible, se funda con la muerte, ya sea en su gestación, o en su desenlace. Un amor violento, sin medida, inmortal, que arrampla, destruye, todo lo que encuentra a su paso, incluidos los amantes, palabra que ha perdido toda su grandeza, todo su esplendor. Sólo un castellano viejo, un castellano altivo de Jaén, puede hacer seguir una declaración de amor impetuosa, imperativa, de un entierro. Sólo un genial director puede narrar una historia de amor tan desesperada, tan profundamente romántica como “Cumbres borrascosas”, con la sobriedad, con el recogimiento, de una procesión de Semana Santa. Sólo un sátiro cristiano como Picazo, como Buñuel, puede establecer la comparación entre una novicia y una novia sin sentir removidas sus convicciones, sus pantalones. La única diferencia con Buñuel es que ante la disyuntiva de elegir entre Dios o Juan, el Diablo, Picazo, Valle Inclán, escogen Dios, como buenos castellanos, como buenos cristianos.



Si Inma de Santis hubiera protagonizado “Viridiana”, Fernando Rey se hubiera tenido que ahorcar dos veces. De nuevo la frustración de los deseos, tema recurrente en la filmografía de Picazo, de Buñuel, y de la mejor literatura española, incluida la mística, que sin la tensión sexual no resuelta, Dios es así de estrecho, se quedaría en mera literatura erótica. En definitiva, romanticismo alemán a la española, es decir, con luto, y rosario.



MIGUEL PICAZO (1927-2016), el patriarca del nuevo cine español



¿Cervantes fue un “one-hit wonder” (autor de un solo gran éxito), o simplemente era humanamente imposible que pudiera brillar de nuevo a la misma altura? Cualquiera que haya leído sus “Novelas ejemplares”, algún español habrá, podrá contestar que la segunda opción. Cervantes con “Don Quijote de la Mancha” partió la pana, echó el polvo literario de su vida, y lógicamente no volvió a echar otro casquete igual. ¿Eso quiere decir que el resto es una mierda, una colección de mete-sacas? No, eso quiere decir que los autores geniales sólo se comparan, compiten, consigo mismos, que el baremo de la genialidad, de la excelencia, lo establecen ellos con sus propias obras, y las exageradas expectativas de los demás. Las “Novelas ejemplares” son buenísimas, muy superiores a la mayoría de los mediocres libros de los escritores de su época, y de la nuestra, pero hay que rendirse a la evidencia de que no alcanzan la altura inigualable, inimitable, universal, de su gran éxito, crítico y popular, no hablamos de un escritor de escritores, de investigadores.

Exactamente lo mismo le ha sucedido a Miguel Picazo, que con “La tía Tula” (1964), su debut en el largo, la película más importante de la historia del cine español, su película más significativa, universal, tocó techo, y se le juzga, injustamente, comparando el resto de sus películas con ella, y no con las de los demás, generalmente mediocres. Si Miguel Picazo no hubiera realizado “La tía Tula”, ahí seguirían estando “Sonata de primavera”, “Oscuros sueños de agosto”, “Los claros motivos del deseo”, “Extramuros” y “El hombre que supo amar”, para constatar que era un gran director, probablemente el más serio, profesional, íntegro, que ha dado este país. Serio en el sentido de riguroso; profesional en el sentido de que se toma su trabajo, el cine, como algo trascendental, no es un chapuzas, un advenedizo, un artesano; íntegro porque nunca rodó por rodar, solo cuando se daban las circunstancias perfectas para desarrollar sus proyectos con dignidad, fidelidad a sus ideas, que iban desde el guión a la elección de los actores.

Por supuesto esa integridad, esa resistencia numantina a venderse, a hacer del cine una vulgar profesión, un simple modo de vida, de subsistencia, le acarreó un sin fin de problemas, de censuras, el principal de ellos no poder rodar con la regularidad que hubiera deseado, solo cinco largos, más varias películas, series, para televisión, el refugio, tumba, de los directores honestos españoles. Como casi todos los directores, los buenos, de su época, la gloriosa, milagrosa, generación de la Escuela Oficial de Cine, del nuevo cine español de los años 60, la única Generación en sentido estricto que ha dado la historia del cine español, Miguel Picazo acumulaba más proyectos fallidos, más guiones inéditos (“Jimena”, “Los hijos de Alvargonzález”, “La Celestina”, “Como un rubor cansado”, “Sombras suele vestir”, “Homenaje para Adriana”), que proyectos realizados. El peaje que hay que pagar por lograr la independencia, coherencia, creativa, en una actividad en la que el talento, la genialidad, no es el elemento fundamental, sino el dinero para poder llevar a cabo los proyectos, y la rentabilidad económica del producto terminado, hablo del cine pre-digital, del impreso en celuloide, ahora los creadores se han quedado sin excusas.

Miguel Picazo siempre será recordado como el director de “La tía Tula”, lo mismo que le sucede a Cervantes con “Don Quijote de la Mancha”, y en ambos casos, lejos de ser un demérito, un lugar común, es la constatación, reivindicación, de su grandeza, de su carácter excepcional, único, irrepetible, de hito imposible de alcanzar por el resto de directores, de escritores, obras maestras en el sentido literal del término. Un modelo de superación, inmortal, intemporal, para todos aquellos que quieran dirigir, escribir, y sobre todo para los espectadores, los lectores, que con “Don Quijote de la Mancha” y “La tía Tula” tienen en su mano un potente detector de mentiras, de mediocridades, simplemente por comparación. “La tía Tula” fue la primera película democrática, transitiva, española, en plena dictadura, su primera película moderna, con apariencia de clásica, su punto de inflexión, la primera que tuvo un reconocimiento crítico y público, y que lo sigue teniendo, cada vez más numeroso, transversal, el equivalente a las Vainica Doble en música. “La tía Tula” es una película popular, de calidad suprema, probablemente la última.



“La primera vez que me di cuenta que estaba haciendo cine fue con “La tía Tula”, el primer día de rodaje. No tuve sensación de novedad, me pareció que estaba haciendo lo que había hecho toda mi vida.” **Miguel Picazo**

79-“El arreglo”

(1983) José Antonio Zorrilla



Después de ver “El arreglo”, es lícito hacerse la pregunta de que extrañas circunstancias han tenido que concurrir para que el director de un debut tan brillante, maduro, encuadrado en uno de los géneros más difíciles, y casi se podría decir inédito, en la cinematografía española, como es el thriller político, o cine negro a secas, no haya podido desarrollar una extensa, exitosa, carrera, entendiéndose por tal contar con unas producciones decentes y un público masivo, mientras otros directores mucho más mediocres, más o menos adscritos al género, como Uribe, Urbizu (baste comparar al incommensurable Poncela con Coronado) o Herralde, apenas han tenido problemas, ahora sí, para acumular película fallida tras película fallida, incluso las últimas. Es inevitable pensar en la errática, amiguista, partidista, política, más bien mafia, de Pilar Miró, que sepultó a casi todos los directores de género para premiar, subvencionar, a directores de su cuerda, que a pesar de los continuos fracasos en taquilla, solventados por la compra de derechos de emisión por parte de la siempre “independiente” televisión española, estén los de izquierdas o los de derechas, todavía siguen rodando en la actualidad.

“El arreglo” es probablemente el mejor policiaco, o neo-noir, que se ha hecho nunca en este país, y no un policiaco al uso, o clásico, más bien un policiaco que bebe de las películas americanas de los 70 más transgresoras del género, “El largo adiós” de Altman, “La noche se mueve” de Penn, “Taxi-Driver” de Scorsese, y porque no decirlo, también de “El amigo americano” de Wenders. Lo que viene siendo películas de género crepusculares, bastante menos inocentes que las clásicas, y mucho más pegadas a la realidad, a denunciarla, que a desarrollar tramas policiacas convincentes. Un plus de crítica, de compromiso, de riesgo, que ya estaba en las novelas de Chandler, y que hasta los 70 siempre quedaba más o menos enterrada, elidida, o en segundo plano, en las películas. A pesar de que el cine negro, incluido el clásico, siempre ha sido el género más pegado a la actualidad, el más valiente, y por lo tanto, el más perseguido. Razón que puede explicar que “El arreglo” haya sido oscurecida, porque la película no se casa con nadie, desde el primer segundo al último es una continua denuncia de la corrupción en todos los estratos de la sociedad, la policía, la política, los jueces, los funcionarios, los empresarios, los medios de comunicación, vamos que nadie se salva, ni el propio protagonista, lo suficientemente ambiguo para suscitar una equidistante simpatía, y antipatía a la vez, lejos de los maniqueos héroes, o antihéroes, que viene a ser lo mismo, del cine policiaco actual. Y encima realizada en plena Transición, no es un cobarde ajuste de cuentas a posteriori.

Valentía que llevó a José Antonio Zorrilla a un callejón sin salida cinematográfico, ya que en este país solo triunfa, sobrevive, aquello que no cuestiona, inquieta, al sistema, la ley no escrita de la mediocridad, de lo políticamente correcto, neutro, que tanto daño ha hecho, y sigue haciendo, al cine español, que ha relegado a sus películas, directores, excepcionales, al ostracismo, al olvido, así nos va, así nos luce el plumero.

Para terminar, dos curiosidades, la película se puede considerar una especie de anticipo, o de precuela, de la genial “Diario de invierno” (1988) de Francisco Regueiro, con el intermedio de “Las aventuras de Pepe Carvalho” (1986), y no sólo porque las tres protagonice el descomunal Eusebio Poncela, digamos que el inspector Perales al fin consigue llegar a Comisario. La segunda curiosidad es que en “El arreglo” se vuelven a reencontrar, aunque sea de manera fugaz, la pareja protagonista de “Arrebato”, Poncela y Will More.



José Antonio Zorrilla y el cine negro

Si algún nombre sonaba en el certamen cinematográfico donostiarra como firme candidato al premio de un millón de pesetas para la mejor película presentada a la Sección Nuevos Realizadores, ese nombre era el de José Antonio Zorrilla, bilbaíno, 37 años, diplomático de carrera y cineasta de profesión. Con la proyección de *El arreglo* se ha erigido en la última gran promesa de nuestro cine. La película es, en palabras de su propio autor, una narración policiaca sin mensajes evidentes, que analiza nuestra realidad en un segundo grado. Cine urbano para quienes ya no desean asistir a la ceremonia de las claves políticas.

Educado desde su infancia por una tía maestra de gran cultura, acostumbrado a ir al teatro y a leer desde muy niño, José Antonio Zorrilla experimentó al mismo tiempo el tirón de la literatura y del cine. Y aunque escribir es algo que no le interesa dejar, el año pasado publicó en Alfaguara su primera novela, *Antiguo esplendor*, a los 15 años comprendió que el cine, que para él hasta ese momento sólo era una intensa afición, se convertía en un interés de vida. Lo que pasa es que tardó en poder dedicarse a ello. Diplomático de carrera, destacado en diversas embajadas internacionales, antes de ponerse a dirigir a José Antonio Zorrilla le molesta enormemente que empiecen todas las entrevistas preguntándole cómo puede un diplomático dirigir cine. *"Nadie se extraña de que Pedro Almodóvar dirija películas habiendo trabajado en la Telefónica. Parece normal que si la gente tiene un curre lo deje para hacer cine, pero si ese curre es diplomático, no. Esa es la trampa de la connotación de la carrera. Yo quiero que me veáis como uno más de esa generación que no tuvo Escuela de Cine, que iba mucho a ver películas y que no pudo tener ese planteamiento profesional desde el principio. Tuvimos que buscarnos la vida. Y la vida, para mí, con dos idiomas hablados y dos a medias, habiendo salido al extranjero desde mi adolescencia, fue encontrar una carrera que me permitiera vivir fuera de España en los tiempos en que hacerlo todavía era agradable. Que ahora ya no lo es tanto"*.

Dice que para él ser diplomático fue un refugio, porque *"somos un colectivo humano verdaderamente notable, aunque quizá tenemos defectos profesionales, pero son defensivos. Hay una cierta superficialidad, un cierto esnobismo, pero ese es un parapeto contra el hecho de que cada dos años te cambian de destino, y si no te lo montas, te vuelven loco"*.

El arreglo, el primer largo de José Antonio Zorrilla, es el fruto de una deliberada reflexión. Tiene la cabeza muy bien amueblada y lo que él quiere es narrar historias, hacer películas en las que todo, desde el diseño de producción hasta el *casting*, tenga importancia primordial. *El arreglo* es una película que, de alguna manera, quiere separarse del modelo de cine que impusieron los años de Fraga en el Ministerio de Cultura: *"Hoy es posible hacer crítica en segundo grado, es posible hacer cine urbano, es posible hablar con libertad. Por eso mi película no tiene mensaje, se limita a mostrar una realidad, pero no dice si se puede cambiar ni cómo hay que hacerlo"*.

Maruja Torres. El País. San Sebastián. 25-septiembre-1983.

'El arreglo', un buen comienzo

Es poco frecuente que una primera obra, como es *El arreglo* en la filmografía de José Antonio Zorrilla, tenga tal dominio de la narración cinematográfica. Habitualmente no se traducen en buenas películas las buenas intenciones, ya que sólo el aprendizaje del oficio supera la torpeza que casi inevitablemente suelen mostrar los nuevos cineastas, pero Zorrilla mantiene el pulso de su historia con habilidad de experto. *El arreglo* cuenta la aventura del policía encargado de investigar un tema menor que revela en su desarrollo un grado de corrupción que ni él mismo imaginaba: es un viejo planteamiento del cine negro norteamericano, que en la década de los treinta denunció con coraje aspectos ocultos de la justicia de su país, pero esa referencia a un género ya establecido en sus términos estéticos no ayuda al cineasta, sino que, por el contrario, le obliga al reto de las comparaciones.

No voy a decir que *El arreglo* sea identificable a cualquier clásico del género, aunque sí supere los mínimos exigibles: ambientado en España, lo que hasta ahora era exclusivo del cine foráneo, adquiere una lectura inusual, concreta, sin la mítica de aquel cine lejano que la pasión del cinéfilo nunca traduce a su realidad. *El arreglo* habla de su tiempo, de nuestro presente, y no se disculpa con ello para mantener vivo el nervio de la historia, bien escrita y bien rodada, aunque alguno de sus momentos, sea confuso o innecesario. Otra cuestión es la de preguntarse si la estética de aquel género responde a nuestras necesidades de comunicación y si, en consecuencia, en la memoria del espectador se va a conservar la anécdota más tiempo que el que dura la película. La propuesta de Zorrilla es, sin embargo, precisa y clara, abundando en la frialdad que muchas veces fue característica del género, aunque no de sus obras maestras. Eusebio Poncela en el papel central realiza un trabajo honesto, eficaz: es su personaje el que carece de los matices que podrían acercarlo a las emociones del espectador. Isabel Mestres y los demás personajes secundarios hacen un trabajo seguro, sin distanciarse con pudor de lo que podrían haber interpretado con distanciamiento. Es, sin duda, mérito de Zorrilla el que toda la película responda con decisión a sus planteamientos: no se permiten dudas.

El arreglo compartió el primer premio de los Nuevos Realizadores del último Festival de Cine de San Sebastián con la producción belga *Bruselas de noche*, también, curiosamente, una visión negra de la actualidad de aquel país. No hubo grandes dudas entre los miembros del jurado: aunque no se apasionaran, respetaron el rigor de ambos filmes.

Diego Galán. El País. 3-octubre-1983

Cine negro español muy sólido

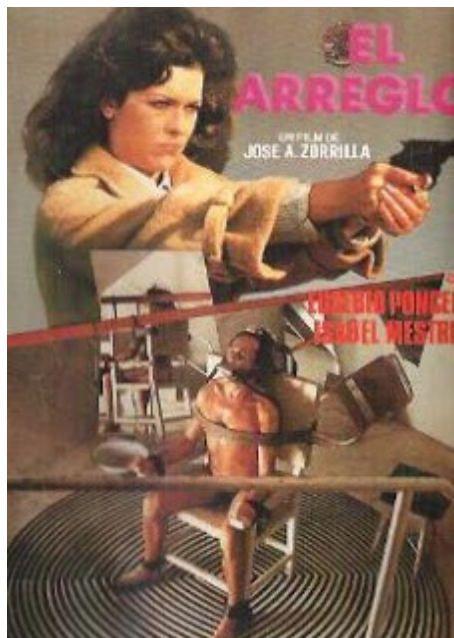
La *ópera prima* de José Antonio Zorrilla, *El arreglo*, ganó el primer premio de ese apartado en el Festival de Cine de San Sebastián de 1983. Entre el jurado internacional, hasta el mismísimo Sam Fuller, gran maestro del *thriller*, género al que pertenece *El arreglo*, quedó entusiasmado, lo que dice mucho en favor del gusto visceral del cineasta norteamericano y de la cinta. Porque esta primera película de José Antonio Zorrilla, ante todo, está planteada bajo un rigor absoluto. Es una obra desnuda y seca que no pretende alcanzar otros resultados que los propios de su esqueleto genérico ni tiene concesiones a galería alguna.

El arreglo narra un embarullado asunto policial donde se ve metido el protagonista, un inspector del Cuerpo Superior de Policía que tras muchos meses de recuperación clínica debida a una riña callejera vuelve al cuerpo. Ahí impera la corrupción y los juegos sucios.

Y José Antonio Zorrilla nos lo retrata con un inusual acierto descriptivo, sin tremendismos, sin sentimentalismos, sin pretender siquiera ser obra de denuncia a pesar de serlo por el realismo con que se nos muestra la historia.

A redondear el producto -que no llega, entiéndase, a ser una obra maestra pero sí un impecable filme de género- contribuyen sus actores, todos muy bien escogidos, empezando por un Eusebio Poncela, que interpreta, espléndido, al policía. Un actor muy creíble y nada peliculero.

Jordi Batlle Caminal. El País. 16-febrero-1987.



PRIMER PREMIO Sección Nuevos Realizadores
XXXI Festival de Cine de San Sebastián 1.983

80-“Las bicicletas son para el verano” (1983) Jaime Chávarri



LA PELÍCULA sobre la Guerra Civil Española.

Que se hayan hecho cientos de películas sobre la Guerra Civil es lo de menos, lo que realmente se recrimina es que la gran mayoría de ellas son rematadamente malas, profundamente sectarias, ideológicas. En lugar de centrarse en los sentimientos, en el sufrimiento, suelen ser vulgares vehículos de resentimiento, panfletos ideológicos. Todos sabemos quienes eran los malos, los golpistas, el problema es que esos malos no son indios americanos, que tras de cornudos apaleados, son vecinos, amigos, o miembros de la familia, juzgarlos a la ligera, es juzgarnos a la ligera. Vencedores, beneficiados, fueron cuatro, con nombres y apellidos, vencidos, víctimas, la práctica totalidad de los españoles, la masa anónima, de un bando y de otro, los civiles, que no fueron invitados ni a su propio entierro.

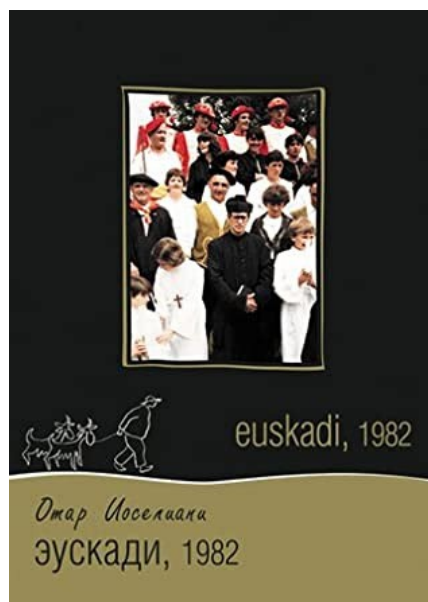
Todas las películas bélicas, centradas en los combates, en la vida castrense, carecen completamente de interés, son divertimentos para psicópatas, para nacionalistas. Las únicas películas centradas en la Guerra Civil que tienen algún sentido, valor, son las que ponen el foco en el día a día, en la cotidianeidad de los civiles sitiados, bombardeados, masacrados, los verdaderos sufridores de las guerras, los militares se limitan a hacer su sanguinario trabajo, me refiero a los mandos, los soldados son unos mandados. “Las bicicletas son para el verano”, y el genial libro “Celia en la Revolución” de Elena Fortún, se centran precisamente en eso, en el sufrimiento, en el hambre, en el miedo, que nada tienen de heroicos, ni de espectaculares. Lo único heroico, espectacular, consiste en sobrevivir, en sostener con estoicismo un gris presente sin mañana, ni alegrías, pero con sentido del humor.

Quien prefiera una sucesión de matanzas, de muertos sin rostro, de violentos y asépticos asesinatos militares, o valerosas operaciones resistentes, que se pase por cualquier basura americana, tanto clásica, como moderna, de Walsh a Tarantino pasando por Spielberg. Sin ética no hay estética, sin milicos no hay guerra.



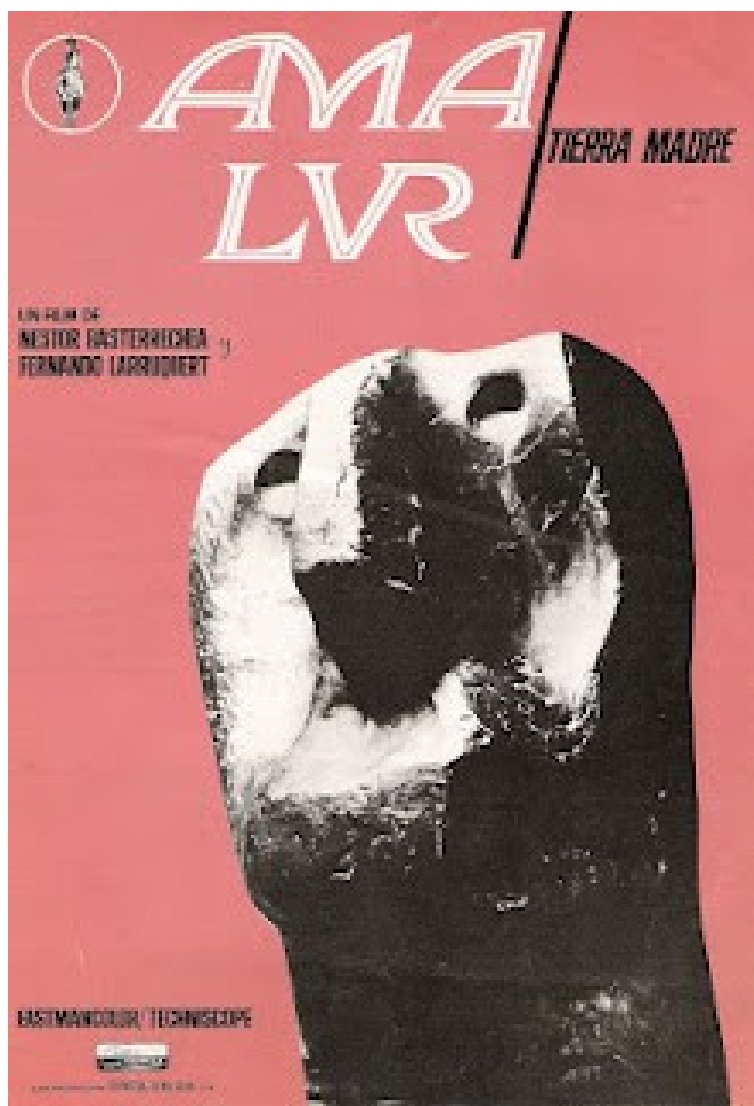
*"-¡La madre que los parió!
-¿A quién?
-¡Y yo que sé! "*

**81-“Le Pays Basque, été 1982” (El País Vasco, verano 1982)
(1983) Otar Iosseliani**



¿Qué es lo malo de sentirse singular, diferente? Que si realmente no lo eres, de manera acusada, pronunciada, quedas como un supremacista, como un gilipollas. Si lo único que diferencia a los vascos del resto de españoles es el vasco, o vascuence para los más pures, flaco favor se hacen a sí mismos sintiéndose especiales, únicos. El vasco, esa lengua de origen africano, no la hablan ni los vascos, ni ahora, ni nunca, así que como signo de identidad cultural, racial, se queda un poquito cojo, escaso. Lo mismo le pasa al catalán, que en pocos años quedará reducido su uso social a los Seminarios, y a los payeses, vamos a los paletos, sin ningún matiz peyorativo, tampoco admirativo. El resto de singularidades para turistas, levantar piedras, el aurreku, la pelota vasca, son tan parecidas a las costumbres folclóricas del resto de España, del mundo, que fundamentar de nuevo una supuesta superioridad genética en semejantes chorradas, gilipolleces, retrata al que lo intenta. A los georgianos les pasa lo mismo que a los vascos, que por mucho que no se sientan españoles, rusos, lo son más que la tortilla de patatas, que el vodka. Esa pasión por lo rural, por el agro, del humanista pastoril Iosseliani, esa devoción por lo documental, por lo etnográfico, por el montaje, por los rituales, hunde sus raíces en el bucólico cine soviético, en la literatura rusa, siempre tan apegada al terruño, al supuesto buenismo campesino. Si te dicen que en lugar de recios vascos son mujiks te lo crees, total, se les entiende igual, nada. Y su día a día campestre es exactamente igual al de cualquier aldeano ruso, o del resto de España. La tierra es la tierra, las ovejas son las ovejas, las misas son las misas, aquí y en Sebastopol. Lo bueno de la etnografía, de la antropología, es que a poco que escarbes las diferencias se acaban convirtiendo en confluencias, en coincidencias. Resumiendo, que si esta película, la versión mejorada, no publi-reportaje, de “Ama Lur” (1968), en lugar de titularse “País Vasco” se titulara “Georgia”, “España”, no habría que cambiar ni un fotograma. Los nacionalismos son la viagra de los acomplejados, la endogamia (casi borbónica) es el germen, y el desarrollo, de la fealdad, de la subnormalidad. Los genes cuando se airean se transmutan, embellecen. Primer esbozo de su obra maestra “Un petit monastère en Toscane” (1988).

P.D: “Ama Lur” (Tierra Madre)
(1968) Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert



Juguemos al juego de las sospechas. Si un crítico español exalta a un cineasta español, vivo, su opinión automáticamente se pone bajo sospecha, la sombra del amiguismo, del compadreo, planea, vuela raso. Prejuicio más que fundamentado gracias a la incestuosa endogamia existente en España entre críticos y directores, sospechosos habituales, cuyas amistosas, cómplices, relaciones, son menos naturales, éticas, de lo que pudiera parecer a primera vista, por lo del dicho de la mujer del César, que no basta con que sea honrada, también tiene que parecerlo. O siendo más directo, preciso, donde tengas la olla, no metas la polla. Si el crítico es vasco, o catalán, y su ditirambo va dirigido a un director vasco, o catalán, vivo, o muerto, directamente la opinión ni se tiene en cuenta, es otra operación más de marketing, autobombo, nacionalista, chauvinismo periférico. Como ésta película ha sido reivindicada por el crítico vasco Santos-Zunzunegui, habitual colaborador en acciones culturales promovidas por el Gobierno Vasco, su justo alegato ha caído en saco roto.

Solo un nacionalista integrista, retrógrado, valga la redundancia, vamos un facha, podría calificar de anti-española, de pro-etarra, una honesta exaltación, una legítima sacada de pecho, del pueblo Vasco, del País Vasco, o las Vascongadas para los más nostálgicos. Me siento tan orgulloso de Unamuno, de Pío Baroja, de Zuloaga, de Chillida, de Erice, de los éxitos del Athletic, como se pueda sentir un habitante de Portugalete, o el gerente de un bachoki. Y no, no soy del mismo centro de Bilbao, soy de Valladolid, fachadolid, el centro del universo, ¡aupa Patxi! Si a algo se puede parecer este genial documental es al libro escolar “El libro de España”, en su versión republicana, la doctrinaria posterior franquista no hay por donde cogerla. Un exultante recorrido por la tierras y prohombres de España, partiendo del exilio francés, de dos huérfanos, que de lo cándido, recio, grave, que es, resulta hasta entrañable. Antes de la dictadura el patriotismo era cultural, popular, no ideológico.

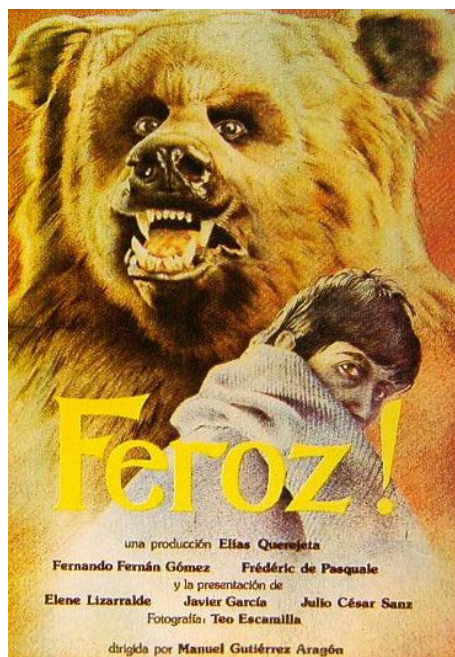
“Ama Lur”, Tierra Madre, es el mejor documental a secas, de archivo lo es “Canciones para después de una guerra” de Patino, que se ha realizado nunca en España. Lo que debiera haber sido “Lejos de los árboles” y no es, algo cercano, sentido, un “Cerca de los árboles”, un “Mondocane” sin contrapunto, sin distancia irónica, la típica, que no tónica, ermita de pueblo que los lugareños consideran la más bonita de España, del mundo, y que coños, lo es, eso no es nacionalismo, es estar orgulloso de lo propio, de lo local, con castiza exageración, sin exclusiones. “Amar Lur” no es la ridícula “Pelota vasca” de Médem, aquí no se arroja ninguna pelota a nadie, a los españoles, aquí se muestra el juego de la pelota con grandeza, épica, cinematográfica (fotografía: Luis Cuadrado, montaje: Pedro del Rey) se ofrecen las tradiciones vascas al resto de españoles, es un juego compartido, no un a ver quien la tiene más larga, un cateto combate a jamonazos. Si a algún español le molesta eso, ya sabe donde tiene la puerta, si es que a estas alturas seguimos teniendo casa.



P.D: Quien se quede con hambre, que se baje el documental etnográfico “Navarra, las cuatro estaciones” (1971) Pío Caro Baroja, más caserillo, más provinciano, más mochilero, pero que tiene su encanto.

82-“Feroz”

(1984) Manuel Gutiérrez Aragón



A Elías Querejeta se le hizo justicia en vida, así que su reivindicación no es un proceso pendiente. Lo que es evidente es que su figura se va agrandando con el paso de los años, fue principio y fin de raza, al menos en España. La figura del productor creativo, que no solo pone el dinero sino que impone su filosofía del cine y de la vida, participando incluso en la redacción de los guiones, no es lo habitual, de hecho es única, antes, durante y después. Las películas de la factoría Querejeta tienen un espíritu, acabado, común, estén rodadas por Erice, Saura, Franco, Armendáriz o Gutiérrez Aragón. Un cine en apariencia costumbrista, rural, de factura técnica impecable, casi siempre con Cuadrado y Escamilla en la fotografía y Pablo G. Del Amo en el montaje, que siempre esconde múltiples lecturas, tanto históricas, políticas, como sociológicas. Un cine que esconde mediante metáforas, símbolos, surrealismo, su carga de profundidad, de mala ostia, de sarcasmo. “Feroz” podría considerarse la quintaesencia del cine de Querejeta y de Gutiérrez Aragón, una historia en apariencia rocambolesca, disparatada, una genial parodia de “El pequeño salvaje” de Truffaut, de “La bella y la bestia”, “Frankenstein” de Mary Shelley, “King-Kong”, con retranca cantábrica. Un cagarse en la educación, en las convenciones sociales, en el trabajo seriado, en la crítica profesional, en el Darwinismo, dándole la vuelta, el hombre es la consecuencia de la involución animal, no de su evolución, el hombre solo se convierte verdaderamente en hombre en contacto con la naturaleza, con sus raíces. Una fábula infantil para intelectuales con nostalgia campera, una crítica afilada, feroz, de la persecución del diferente, del salvaje, del heterodoxo. Una reivindicación del espectador, de la libertad creativa, del humanismo pre-cristiano. Una película sobre la construcción de la identidad patriótica, de la ideología única, de la cultura oficial, dominante, sobre la anulación de la personalidad, de la individualidad. O dicho de otro modo, una elíptica reflexión sobre la necesidad del espíritu crítico, contestatario, transgresor, como “Stico” de Jaime de Armiñán, “Viva la libertad” de René Clair o “Themroc” de Claude Faraldo. El antídoto castizo a “E.T., el extraterrestre” (1982).



“Feroz” tiene la lógica del cuento, de la fábula. Los cuentos para niños son a veces las narraciones más coherentes para analizar la sociedad. Cada filme que dirijo es distinto del anterior, si bien es cierto que deseaba volver a rodar una película en un bosque, que era donde se desarrollaba ‘Habla, mudita’. Quería filmar un cuento, una fábula sobre el hombre que se transforma en animal, para después convertirse de nuevo en hombre. Mi película es esencialmente irónica. Si el protagonista es un oso se debe a que introduce un factor chocante, lo que no ocurriría tratándose de un hombre normal. El oso somos nosotros mismos, condenados a aceptar unas reglas sociales, a trabajar cada día —a veces no se tiene esta suerte, claro— y ajustarnos a unos hábitos de comportamiento. Es una vida programada de antemano, sin libertad. Al oso de mi película también intentan educarle, como si se tratara de una persona, y trabaja en un ordenador aunque en lugar de manos tenga garras. Todas mis películas tienen algo de cuento y ‘Feroz’ es casi implícitamente una fábula. No sé cómo explicar el origen de esta película. Soy muy amante de los cuentos mal llamados infantiles y ‘Feroz’ es tal vez el cuento que yo he querido contarme a mí mismo. Pero también me interesaba plasmar en la pantalla los sarcasmos e ironías de nuestra vida. La educación se nos da cuando nacemos, no la elegimos nosotros. También quieren educar al oso en nombre de la civilización. El hombre primitivo no estaba sujeto a ninguna rigidez horaria. El horario ha llegado con la división del trabajo en la sociedad industrial. El rodaje fue muy complicado. Necesitábamos una auténtica piel de oso, pero la caza de estos animales está prohibida. Alguien —tal vez un cazador furtivo— nos proporcionó anónimamente una piel de oso para confeccionar el disfraz. Pero estaba sin curtir. Era necesario mantenerla en una solución húmeda, con ácidos, pero éstos atacaban los dispositivos electrónicos que permitían mover a distancia las orejas y el hocico. Cada día surgía un problema distinto. En cierta ocasión, la piel mermó y el actor no cabía en su interior. El intérprete, un mimo, se pasaba siete horas diarias envuelto en plásticos en el interior del disfraz y corría peligro de deshidratarse, porque sólo podía beber agua con una pajita... Todo esto hizo de la película un rodaje terriblemente laborioso. Yo no tengo un recambio posible al sistema educativo, pero creo que a todos nos han educado un poco como animalitos. De esto trata mi película.

Manuel Gutiérrez Aragón



83-“Soldados de plomo”

(1984) José Sacristán

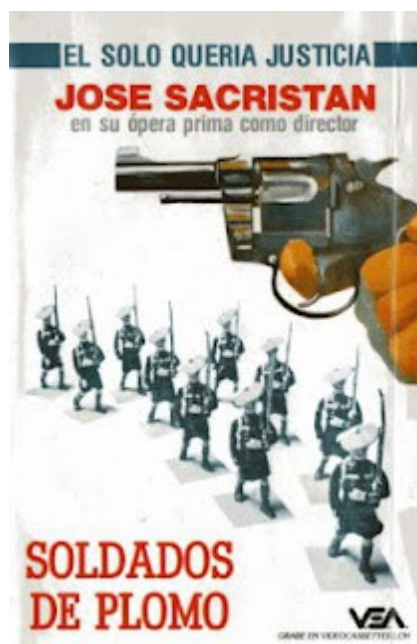


Comencemos por lo anecdótico, por lo sentimental, desconocía que la película había sido rodada en Valladolid. Encontrarte de repente, de sopetón, con la Plaza Mayor y sus soportales, la zona de la Antigua, el Portu, la desaparecida tienda de discos FOXY en el Pasaje Gutiérrez, la vieja Estación del Norte, lugares de mi infancia, es algo para lo que no estaba preparado, a lo que hay que sumar las calles llenas de R-8 blancos, el coche de mi vida. Lo curioso es que esta regresión al pasado, a la infancia, es similar a la que experimenta el protagonista de la película, una especie de nostalgia distanciada, sin saudade.

Que sea una ópera prima, el debut de Sacristán como oficiante, resulta increíble, todo en ella respira madurez, sabiduría, poso, cinematográfico, algo que no me esperaba de José Sacristán, un reconocido amante del teatro, y de Mankiewicz. Me esperaba más bien una aproximación al cine cercana a la del descomunal actor Fernando Fernán Gómez, un gran ilustrador de obras de teatro sin apenas cine, con las excepciones de “Manicomio”, “El extraño viaje” y “Bruja, más que bruja”.

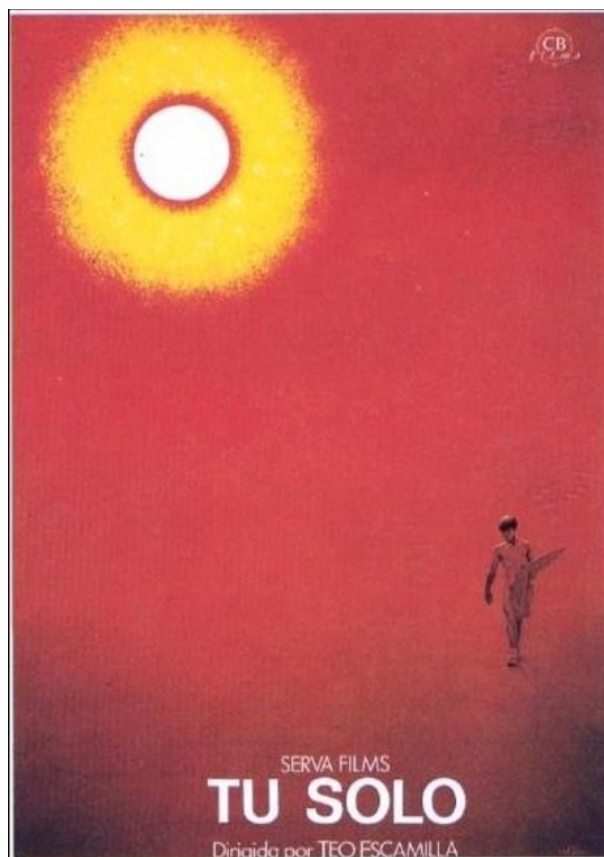


Puede parecer exagerado, pero la película tiene la grandeza, el cuajo, del mejor Regueiro, del mejor Erice. Alcanza la misma altura de “Padre nuestro” y “El espíritu de la colmena”, e incluyo la genial fotografía, el montaje, la planificación, la dirección artística, no sólo la magistral dirección de actores de José Sacristán, que para colmo se auto-dirige en una soberbia actuación, en un alarde de chulería, de sobradez. Las tres fusionan, actualizan, el pasado, con idéntica brillantez, solvencia, y si está algo más cercana a Regueiro, es porque comparten el mismo sentido del humor, de la ironía, la misma gravedad ligera, Ángel Fernández-Santos y Eduardo Mendoza son almas gemelas, dos castizos zorrillescos.



84-“Tú solo”

(1984) Teo Escamilla



“Primero aprende, luego torea.”

Si muchos directores hubieran seguido a rajatabla esta sentencia, el lema de la Escuela Nacional de Tauromaquia de Madrid, el cine español se hubiera ahorrado cientos de películas, más de 500, de tema taurino, que no taurinas. Este otro: *“Llegar a figura del toreo es casi un milagro”*, no lo cumple casi ningún aspirante a director, todos se consideran como tales, directores, incluso autores, nada más encender la cámara. *“-Tú solo”* debió ser la frase que alguien espetó al gran director de fotografía Teo Escamilla (*“El desencanto”*, *“Función de noche”*, *“Bodas de sangre”*, *“Juncal”*, *“Maravillas”*, *“Trágala, perro”*, *“Feroz”*, *“El nido”*, *“Vestida de azul”*, *“Stico”*, *“Extramuros”*, *“Tata mía”*), y como buen torero, aceptó el reto, se tiró al ruedo, por primera vez, y última, como tiene que ser. Escamilla aprendió, pero no toreó, prefirió desvanecerse, dejar el capote a los que saben, a los aprendices de toreros de la Escuela de Madrid (uno de los alumnos es Joselito, el que hace de Belmonte desnudo). Escamilla se marca una ficción fronteriza, más cerca del documental que de la ficción, a lo Wiseman, mejor, a lo Kramer, protagonizada por actores no profesionales, con una puesta en forma casi amateur, casera, siguiendo la línea del resto de películas de la libertaria tercera vía andaluza setentera-ochentera liderada por Juan Sebastián Bollaín (*“Soñar con Sevilla”*) en Andalucía, y por Josefina Molina (*“Función de noche”*) y Manuel Summers (*“Juguetes rotos”*) en Madrid.

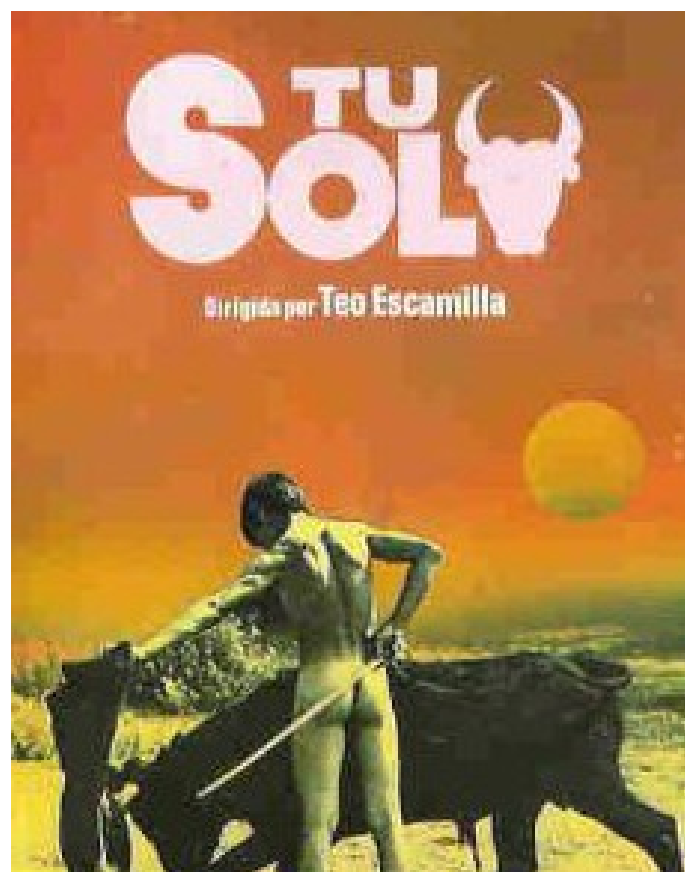
Porque que a nadie se le olvide, Escamilla era sevillano, y Andalucía ha dado algunas de las páginas más gloriosas de la historia del cine español, el granaíno Val del Omar sin ir más lejos.

No es casual que todos estos directores compartan una misma aproximación neorrealista, callejera, vitalista, trágica, el cine andaluz, como el castellano, no sabe de artificios, de formalismos, de dramas de salón. Algo que le viene de lejos, el cine andaluz no nació con la tercera vía, tiene sus precedentes, sus maestros:

- *“Misterio en la marisma”* (1943) Claudio de la Torre
- *“Mi adorado Juan”* (1950) Jerónimo Mihura
- *“Tríptico elemental de España”* (1953-61) Val del Omar
- *“Hipnosis”* (1962) Eugenio Martín
- *“La tía Tula”* (1964) Miguel Picazo
- *“El arte de vivir”* (1965) Julio Diamante
- *“Juguetes rotos”* (1966) Manuel Summers

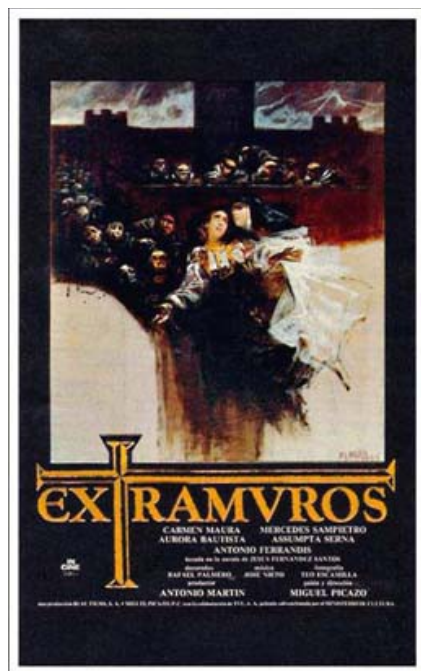
“Tú solo” es una película zen, la “Karate Kid” del toreo. Escamilla no oculta el costado oscuro, sórdido, de la Fiesta: las novilladas populares, el bombero-torero, las cogidas, las cicatrices, el miedo, y lo hace desde dentro, en primera persona, sin mariconadas exhibicionistas, formalistas. “Tú solo” contiene las faenas mejor rodadas, más emocionantes, más cinematográficas, de la historia del cine. El toreo más desnudo, literalmente, más puro, más honesto, más de verdad, jamás visto en una pantalla, ejecutado magistralmente por niños, por adolescentes. La película más valiente, más transgresora, más de piel, realizada nunca sobre el toreo. Si “Yo he visto a la muerte” de Forqué es LA PELÍCULA de ficción sobre la Fiesta en todas sus vertientes, “Tú solo” es LA PELÍCULA a secas del toreo, imposible de superar, la inocencia de unos niños, de unos adolescentes, jugándose la vida de verdad, sin trucos, sin puesta en escena, no hay torero profesional, aficionado, actor o modelo, que lo pueda igualar, sublimar. Escamilla cuaja una faena redonda, sin perderle jamás la cara al espectador, con más verdad que técnica, y con ese plus de drama, de costumbrismo, para que sea para todos los públicos, no solo para aficionados y/o cinéfilos.

A destacar: el genial pasodoble de Vainica Doble, a la altura del de “Juncal”. El preciso, para no variar, montaje de Pedro del Rey (“El cochecito”, “La hora incógnita”, “La tía Tula”, “Tristana”, “Padre nuestro”, “Diario de invierno”), junto con Pablo G. del Amo el mejor montador de la historia del cine español, que en su parte final, el éxtasis, el orgasmo, es de vuelta al ruedo. Cesitar, un niño de no más de cuatro años, más torero que Manolete. Sevillita, el Pirri del cine taurino. Luis Miguel Calvo, el hijo torero de Juncal, pero menos hecho, es decir, más sincero, más entero. El maravilloso homenaje al maestro Domingo Ortega, tan sentido, respetuoso, como el episodio dedicado al maestro Nicanor Villalta en “Juguetes rotos” o el dedicado a Manolete en “Yo he visto a la muerte”. Y el remate, de quitarse el sombrero.



85-“Extramuros”

(1985) Miguel Picazo



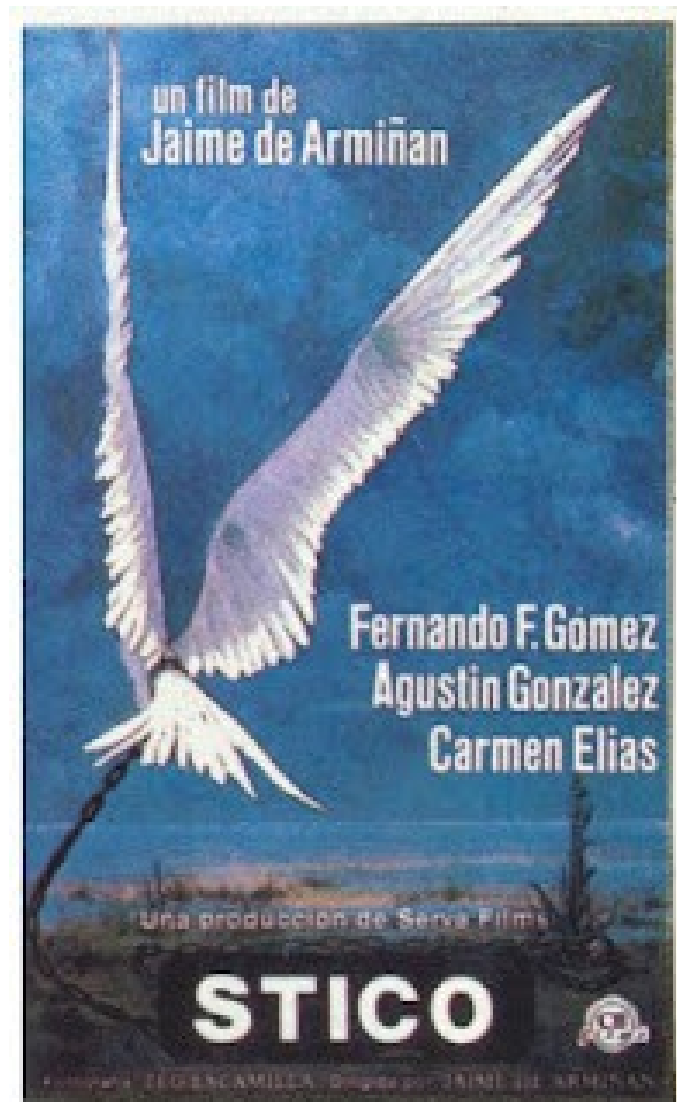
Una película sobre los muros, las cárceles, interiores, las más habituales. Una película sobre la sutil, inapreciable, diferencia entre un santo y un enfermo, entre un santo y un loco. Los más simples hablarán de que es una película sobre la relación lésbica entre dos monjas de clausura. Para los que vayan más allá, una película sobre la necesidad de ser amado, de ser tocado, de ser escuchado. Sobre la estúpida necesidad humana de creerse el centro del universo, y lo que es peor, de que los demás también lo crean. La maldición, la megalomanía, de sentirse especial, diferente, único, a toda costa. El pecado de soberbia de la santidad, la psicopatía del bien.

Como el libro no le tengo reciente no puedo comparar, eso que gano. Con quien si puedo compararla es con “Los ángeles del pecado” de Robert Bresson, película gemela de “Extramuros”. Tan idénticas como lo son Caín y Abel. El blanco luminoso de Bresson, se convierte en negro tenebroso en Picazo. Las dos tratan sobre la ilusión de la santidad, sobre el amor entre dos mujeres, sobre el mal. Sobre el deseo sobrenatural de tener un contacto directo con Dios, de ser inmortal, de trascender la condición humana, terrena, cotidiana, para huir, vencer, a la muerte. Egocentrismo existencial que determinadas religiones, y personas, denominan misticismo. Y que no deja de ser puro narcisismo, egoísmo, onanismo espiritual.

Ambas películas comparten el mismo defecto, el de abrirse al exterior. Tanto a Bresson como a Picazo les falta la valentía, el arrojo, de enclaustrar aún más la película, de ensimismarla, de transformarla en intramuros. Los dos mantienen la cordura, la personalidad, en un tema en el que no queda otra que perder la razón, y disolverse. Fingirse loco, fingirse santo, no te convierte en loco, no te convierte en santo. El misterio, la muerte, huelen el miedo como los perros. La gracia hay que merecerla, y tanto “Los ángeles del pecado” como “Extramuros”, tienen verdadero pánico a cruzar la línea, a plantarse en los medios a plano fijo.

86-“Stico”

(1985) Jaime de Armiñán



"No somos libres ni para decidir dejar de ser libres". Punto en boca.

Todas las contradicciones, bajezas, del capitalismo, de la democracia, del cristianismo, diseccionadas en clave de humor, negro betún. Con una mala leche, sorna, crueldad, bastante inéditas en el habitualmente campechano, buenista, Jaime de Armiñán, o más bien un inocente con doblez, con retranca, como las canciones de “Vainica Doble”.

La esclavitud como forma de tiranía, de dependencia, del verdugo sobre la víctima. La sumisión, la obediencia, como acto de rebeldía, de transgresión. El Capital, la Religión, humillados, vejados, por la Anarquía, la Libertad. Una inocentada de Armiñán contra la hipocresía, la doble moral, con regusto a atentado.

OFERTA DE TRABAJO

STICO

CATEDRATICO

de derecho romano se
ofrece como esclavo.

22 (91) 410 25 65

Una producción de Serva Films

FERNANDO F. GOMEZ - AGUSTIN GONZALEZ
CARMEN ELIAS

Fotografía: **TEO ESCAMILLA**

Dirigida por: **JAIME DE ARMIÑAN**



87-“Tata mía” (1986) José Luis Borau



La otra gran película landista crepuscular (“El pecador impecable”), su evolución lógica, de salido a viejo verde fetichista. Como contrapunto, la aparición de una mujer landista, una mujer ninfómana, novicia para más señas. “Viridiana” se suelta la coleta, Borau también, zoofilia incluida.

Imperio Argentina se hace un homenaje a sí misma, y demuestra hasta que punto su leyenda es más que justificada, quien tuvo retuvo. La única diferencia entre la Imperio Argentina de “Carmen la de Triana” y la de “Tata mía” es que la película es en color. Imperio Argentina como el Real Madrid, necesitaba de una Copa de Europa en color para tapar bocas, prejuicios, para sacar los colores a la mayoría de las actrices del cine español actual.

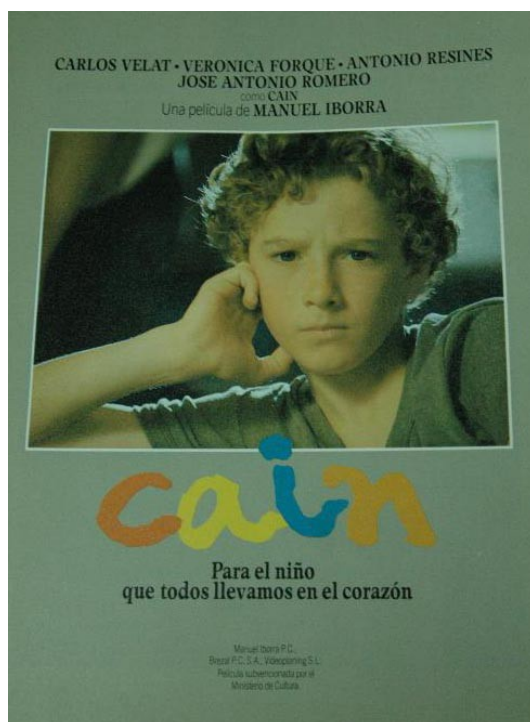
Borau abandona definitivamente su fijación por el cine americano clásico, al menos en la forma, que le venía grande, en el guión persevera, y la pasión por la mitología griega de Manuel Gutiérrez Aragón, que aburre hasta en Grecia, y saca al baturro, al sátiro, al niño, que llevaba dentro, y ya no lo vuelve a meter, “Niño nadie”, “Leo”.

La película más personal, valiente, ligera, de Borau, más brillante como guionista que como director, un sentido homenaje a los profesionales del cine durante el franquismo, a los exiliados interiores.



88- “Caín”

(1987) Manuel Iborra



La tercera vía del cine español no fue el posibilista cine de clase media realizado durante la transición y abanderado por el mediocre Garcí. La tercera vía del cine español, de los 70 y 80, fue el cine andaluz, una eclosión de cine jondo, de cine verdad, o realismo social sin ñoñeces, que fue completamente eclipsado, aplastado, por otras corrientes de la época infinitamente más acomodaticias, convencionales. Hablo de las otras dos vías, la comedia madrileña, excrecencia de la movida, sus directores todavía siguen viviendo del cuento, y la comedia catalana, de la que Ventura Pons es el único superviviente, a saber porque motivos, desde luego cinematográficos no son.

Que estos dos movimientos, por llamarles algo, sepultaran al libertario cine andaluz de esos años, con la perspectiva que da el tiempo, resulta completamente incomprensible. Si el cine español hubiera bebido de Juan Sebastián Bollaín (“Soñar con Sevilla”, “La Alameda”, “Las dos orillas”), de Gonzalo García-Pelayo (“Vivir en Sevilla”), o de sus padres espirituales Val del Omar y Manuel Summers, otro gallo nos hubiera cantado. Como por desgracia no traspasó apenas las fronteras de Andalucía, como también le pasó a Silvio y a tantos otros, el cine español perdió una oportunidad única de quitarse de una tacada toda la costra, toda la caspa, del franquismo, y realizar películas frescas, espontáneas, libres, audaces, casi amateurs, alejadas de tópicos costumbristas, folkloristas. Un realismo sucio lleno de pasión, de vitalidad, de humor, de amor al cine. Un cine para el pueblo hecho a pie de calle, que lamentablemente no cuajó, porque ni tan siquiera le dieron la oportunidad de mostrarse, de llegar a su público.

Un ostracismo que el cine español ha tenido que pagar con creces, con las dos décadas más mediocres de su historia, los años 90, y la primera década del siglo XXI, con gloriosas excepciones por supuesto, “El sol del membrillo”, del andalucista convencido Víctor Erice. “Caín” bebe de todos los directores que de alguna manera han querido devolver la voz a la gente corriente, a los desheredados, a los pobres, de De Sica al Pasolini más optimista, el de la Trilogía de la Vida, pasando por Ray, el indio, Kiarostami o Truffaut. Es un verdadero gustazo ver una película en la que realmente se habla andalú (*“fue una pena que no se pudiera estrenar en España por exigencia de los distribuidores, que querían que se doblara alegando que no se entendía lo que decían los niños, cuando lo esencial era escucharlos a ellos, con su forma de hablar y sus dejes. Doblar la película habría sido privarla de lo mejor que tiene, que es su frescura, por eso nos negamos a ello y lo pagamos con no poder estrenarla fuera de Andalucía”* Manuel Iborra), caitano, exceptuando a la Forqué (mujer del director) que lo imita de pena, en la que los niños son niños, en la que la mugre es mugre, en la que todo es lo que parece, no hay trampa ni cartón, sólo vitalidad, positivismo, buen rollo a raudales, sin omitir, enmascarar, el drama, la miseria, como todas las películas de Iborra, el director más hippie del cine español, el digno sucesor de Summers, un Juan Sebastián Bollaín de la infancia, un Lorca amachado, un trágico inocente, capaz de lo mejor y de lo peor, en una misma película, digo.

“Solo existe un mundo, el que nos inventamos.” **Serafín Cabeza de Vaca**



Carlos Velat, Antonio Resines y Manuel Iborra
en el veinte aniversario de su estreno (2006)

89-“Mi general” (1987) Jaime de Armiñán



Póster checo, el español da grima verlo

O me cago en la juventud. Juventud no es sinónimo de vitalidad, de optimismo, de capacidad de riesgo, de acción. Los viejos generales, tratados con la ternura, dignidad, delicadeza, habitual de Armiñán, ríen, comen, cantan, bailan, ligan, follan, los jóvenes profesores tienen gatillazos, son serios, amargados, frustrados, intransigentes. “Mi general” no es una comedia política, crítica, paródica, sobre el estamento militar, que también, y en un país en el que nadie se atreve a reírse del ejército, salvo desde el trazo grueso de Berlanga, “La vaquilla” (1985), y sus émulos, “¡Biba la banda!” (1987), es sobre todo una película de colegio, crepuscular, con todos los clichés del género, bromas a los profesores, escaramuzas sexuales, borracheras, baile de graduación, el chivato de turno, huídas, peleas, llena de vitalidad, de humanismo, como “En septiembre” (1982), sobre el choque generacional, sobre el poder, sobre la libertad, sobre el aprendizaje.

No importa la edad que tengas, ni los conocimientos adquiridos a lo largo de toda una vida, es afrontar un curso de reciclaje y sentirte de inmediato como un inseguro colegial, como un subalterno, como un cadete, aunque seas general. Ante la ignorancia, ante la autoridad, todos nos sentimos desvalidos, humillados. Supuestamente la vida es un constante aprendizaje, pero hablamos de España, el país en el que una vez que sacas una oposición, o una carrera, o una plaza, ya te sientes legitimado para no volver a tocar un libro en lo que te resta de vida. Aquí el conocimiento es finalista, pragmático, no un afán de superación, de crecimiento continuo. Siempre se puede aprender, mejorar, no es una cuestión de años, sino de actitud, lo último que dice López-Vázquez antes de morir es: ¿Cuál es el próximo curso?, imposible dar un mensaje más positivo, vitalista. Y Armiñán (“Nunca es tarde”, 1977) lo hace extensible al sexo, al amor, a cualquier cosa, nunca es tarde para cambiar de vida, como ya demostró en el final de “Al servicio de la mujer española” (1978) y en “En septiembre” (1982), nada tiene que interrumpir el baile, ni tan siquiera la muerte.



Armiñán durante el rodaje de la película

Por si fuera poco, la película también es una reflexión sobre el poder, sobre la diferente actitud que tomamos según cual sea nuestra responsabilidad, según estemos en un lado u otro de la barrera, del escalafón. Un general sin su posición de poder, de autoridad, vestido de soldado raso, es un alumno más, una persona más. Una forma cristalina de denunciar los sistemas de castas, casi siempre hereditarias, de demostrar que el elitismo es un absurdo, que nadie está por encima, ni debajo, de nadie, que la única forma de autoridad aceptable es la que concede el conocimiento, la educación. Un maestro, un profesor, es solo eso, alguien que tiene un mayor volumen, profundidad, de conocimientos, que tiene la obligación de compartir, de transmitir, a los demás. Es un privilegio transitorio que no otorga ninguna carta blanca a quien los posee, ni trae consigo sumisión, obediencia ciega, ni legitima a nadie para comportarse de manera despótica, arrogante, injusta. Todo conocimiento está sujeto a crítica, a revisión, a actualización.



No es la primera vez que Jaime de Armiñán trata el tema del despotismo ilustrado, el dictatorial personaje del general interpretado por Fernando Fernán Gómez (¿homenaje a “El último caballo”?) confrontado a un vengativo viejo alumno damnificado, Joaquín Kremel, es una directa derivada de un episodio de la serie “Del dicho al hecho” (episodio 5, “No hay mayor dolor que ser pobre después de ser señor”, 1971), en el que también Fernando Fernán Gómez interpretando a un viejo maestro en horas bajas, se enfrenta a un antiguo alumno humillado por él, Juan Diego, que ahora ejerce el papel de empleador, utilizando esa posición de poder para tratar de resarcirse del daño sufrido por el profesor, sin lograrlo del todo. Porque hablamos del humanista Jaime de Armiñán, que critica, condena, al verdugo, pero sin ensañarse, siempre se pone del lado de la víctima, la resarca, pero no se ceba con el verdugo, porque Jaime de Armiñán sabe que en cualquier momento la víctima puede pasar a ocupar la posición del verdugo, cosa que pasa tanto en la película como en la serie. El humanista, humorista, Armiñán, es incompatible con el buenismo, con el maniqueísmo, con el moralismo de salón, de púlpito.



“¡Hitler era un caballero!”

P.D: “¡Jo, papá!”
(1975) Jaime de Armiñán



“¡Hombres de España, ni el pasado ha muerto, ni está el mañana -ni el ayer- escrito!”
Antonio Machado

El consenso crítico, una anomalía muy española, dice que “¡Jo, papá!” es ni chicha ni limoná, que se queda a medio camino, que lo que podía haber sido una gran película política, crítica con la dictadura (en plena dictadura, todavía no había muerto la momia), queda reducida a la mera brecha generacional (Armiñan no opina lo mismo: “*Mi idea se basaba en el aspecto político, y el tema generacional, que, por otra parte, se ha estudiado más, es aquí adyacente al hilo de la película. A mi juicio, todo el tema está informado por lo político. Creo, además, que ésta es la primera expresión de un tema político en nuestro cine. No por culpa de los directores...*”). El propio Armiñan contribuye a este consenso afirmando que la película podía haber sido muy diferente de haberse rodado unos meses después, vamos que la película nació muerta, con un lenguaje, con una autocensura, que ya no tenía que existir después de la reciente muerte del dictador (“*A esa película le ocurrió una cosa muy mala: el momento elegido por mí para hacerla, cuando se está muriendo Franco. Aquí la política sí incide en el cine, no cabe la menor duda. Entonces la película es blanda, no se cuentan las cosas que se debían haber contado. Si esa película la ruedo dos años después, hubiera sido completamente distinta y supongo que hubiera tenido éxito, porque era una historia muy de verdad. Es la historia muy cierta del franquista que ha hecho la guerra y lleva a su familia a contarle la batalla de siempre. Y que se encuentra con los personajes con quienes ha hecho la guerra y contra los que luchó. Hay partes de la historia que son verdad, que yo conozco por mi padre. La censura prohibió a muerte aquella película varias veces, varias versiones del guión. Fue absolutamente machacada. El director general de cine con el que hablé en cierto momento me dio textualmente: “Mientras viva la momia del Pardo esta película no se estrena”. La momia del Pardo se murió tres meses después y la película se estrenó al poco tiempo. Pero cuando se estrenó, los periódicos, y la gente, y la radio ya decían otras cosas y se hablaba de otra manera, y contaban la Guerra Civil de otra forma. En meses. Fue una catarsis total. Esta película se estrenó en diciembre del año 75, y la momia había muerto menos de un mes antes. Una vez muerto Franco... adelante, se estrena la película. Y ya en ese momento se contaban las cosas de otra forma, en sólo 20 días. Y, claro, la película queda sosa, blanda. En esta película cortaban frases como cuando el personaje de Ferrandis decía “Estamos cruzando España”. Tachaban la frase y yo no sabía por qué. Y claro, era por la cruzada. Hasta ese extremo. Entonces los estamentos oficiales le estaban dando una cierta cobilla a las izquierdas o a los progres por lo menos. No se podía decir “los rojos”, pero ¡si era lo que se decía! Tampoco me dejaban decir “los republicanos”, no se podía hablar de la república. Entonces teníamos que rodar un diálogo en tres versiones distintas, diciendo “rojos”, “republicanos” y “el enemigo”. Luego creo que el final -el suicidio de este hombre- era metafórico: se mete en el agua y echa a andar hacia allá porque comprende que todo lo que ha hecho durante su vida ha sido un fracaso total; el público no acabó de entenderlo. Pero tenía que recurrir a los símbolos y a las metáforas. Él tenía que haberse pegado un tiro en la tienda de campaña o lo que*

fuera. Si hubiera podido hacer esta película dos años después, hubiera hecho la película de verdad. Mala suerte. [...] Nos quedamos cortos y blandos. El hombre que sigue el trayecto que vivió en la guerra civil, con su familia, es bonito, pero estaba desperdiciado. Quizá es que la película estaba hecha con demasiada honradez, era demasiado lineal y le faltaba espectacularidad”). Algo que lejos de quitarle importancia, para mí se la da. No es una película revanchista, algo muy razonable después de décadas de dictadura, aunque las revanchas post-mortem carecen de valor, en su doble acepción, es una película transicional, tolerante, y eso es incompatible con los extremos, con el maniqueo la Guerra Civil fue una cuestión de buenos y malos (*“He querido hacer un personaje de verdad, no una caricatura de fascista. He presentado un tipo que tiene bondades y debilidades. Ya no se pueden manejar criaturas de cartón-piedra totalmente buenas o totalmente malas. Ferrandis defendió el papel, en términos de interpretación, con sinceridad, porque él creía en la existencia de un hombre así y en su razón. Por eso su labor es convincente.”*) Una simplificación llamada “Memoria Histórica” que no resiste el menor análisis histórico, sociológico. Como no me gusta repetirme, conscientemente, corto y pego lo que escribí sobre la película:



Con sus padres durante el rodaje en Peñíscola

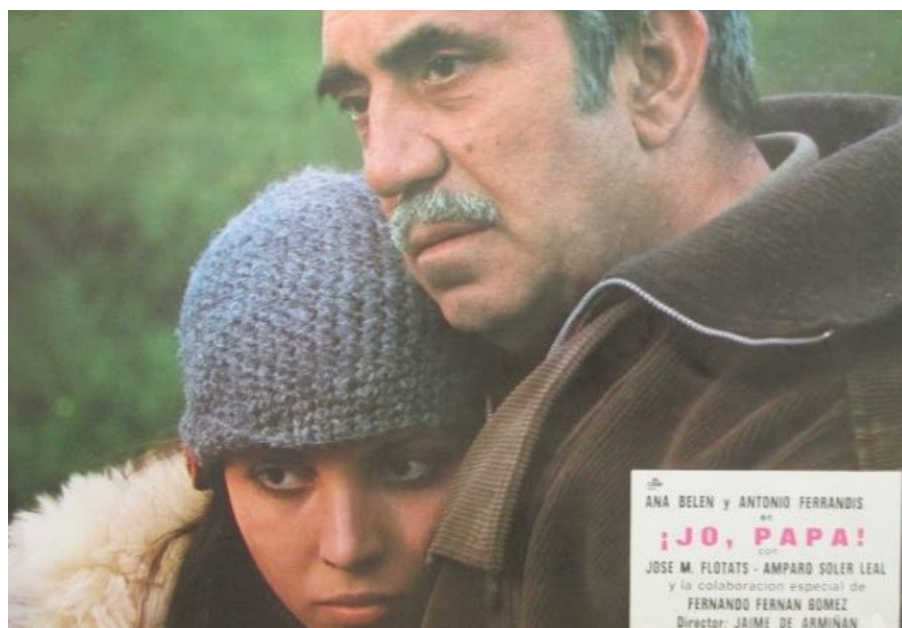
España es un país extraño, de los pocos en los que las únicas personas incapaces de olvidar, de pasar página, son las personas que no vivieron, sufrieron, los hechos de forma directa, ni indirecta, vamos que ni habían nacido. Por supuesto me refiero a la Guerra Civil y a la Posguerra, al comodín del franquismo, del esotérico franquismo sociológico, que sirve para justificar, encubrir, la falta de proyectos de presente y de futuro, para establecer comparaciones absurdas, imposibles, entre dictadura y democracia, para denigrar todo lo que tenga que ver con España y lo español, incluida su cultura. El lema publicitario con el que se presentaba la película, “¿Llegó ya el momento de olvidar?” (¿quién es el inútil que dibuja bizca a Ana Belén en el póster?), deja

bien a las claras que los españoles progresistas de la época, entre los que se encontraba el humanista Armiñán, se lo planteaban, lo veían posible, deseable. 40 años después, los nietos, los bisnietos, de estos españoles han decidido que no, que lo que toca es fomentar de nuevo el odio, el resentimiento, entre españoles. “¡Jo, papá!” (originalmente “Papá”) puede, debe, considerarse como la última película realizada durante el franquismo, y un anticipo del infame periodo del destape, los desnudos de Ana Belén son muy gratuitos, tanto por la fecha de su estreno, al poco tiempo de morir el dictador, como por el contenido, una confrontación relativamente amistosa, comprensiva, entre el franquismo y la inminente transición, algo que ya flotaba en el ambiente incluso antes de la muerte de Franco. Armiñán se enfrenta a este contraste con su habitual capacidad para comprender, para respetar, para no juzgar con saña ni a sus personajes ni a los españoles, lo que algunos subnormales definen como buenismo, sosería.



Todo el mundo, incluso el propio Armiñán, coinciden en que el fracaso comercial de la película se debió a este navegar entre dos tierras, a que era demasiado blandita para los nuevos tiempos, que rodada unos meses después hubiera sido muy diferente, mucho más contundente, crítica, Armiñán tuvo que hacer varias versiones de algunas escenas por temor a la censura, aún así estuvo a punto de no poder ser distribuida. Algo realmente absurdo porque no se le puede pedir a los directores que ejerzan de visionarios, como mucho se les debe pedir que sean capaces de reflejar, analizar, con profundidad el tiempo presente. El valor de la película radica precisamente en esa condición de canto de cisne de

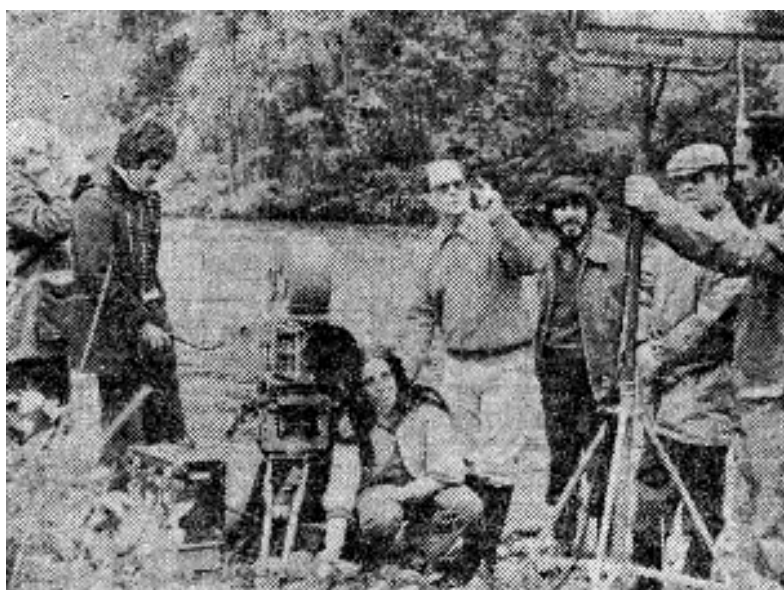
toda una época, de toda una serie de limitaciones ligadas a la censura, a la auto-censura, es una plantilla de lo que se podía y no se podía hacer, un resumen de las libertades cosechadas y de las que faltaban por cosechar, un terreno lleno de sutilezas, de sobreentendidos, de sabiduría, en el que Armiñán se sabía mover como pez en el agua (*"No me ha quedado por decir nada de lo que pretendí. El guión adolece nada más de mis autolimitaciones, provocadas por el exterior. En otro marco o circunstancias, quizá hubiera concebido otra película diferente. Pero tal como ha salido, la pensé. Cualquier fallo que se le vea es imputable a mí y no a los demás. No me gusta dármelas de censurado y perseguido. El guión pasó por numerosos problemas, pero la película no. Se discutió el argumento y el personaje principal, y parte del diálogo, y algunas palabras que no se debían mencionar. Pero, al final, se puso a realizar conforme a mi propuesta original"*). La vulgaridad, el maniqueísmo, nunca fueron sus fuertes, ni el de ninguno de los grandes directores españoles, a los que la dictadura les obligó a ser más inteligentes, más complejos, cosa que se perdió en gran parte con la llegada de la democracia, la última gran obra maestra universal del cine español es "El espíritu de la colmena", de 1973, en 1977 no hubiera tenido sentido, no se hubiera realizado. Franco, por supuesto sin pretenderlo, más bien a su pesar, dio un plus de grandeza, de sutileza, a la cinematografía española. Al excesivo temperamento, impulsividad, machismo, del cabestro español, nunca le ha sentado mal el frenillo de la conciencia, de la auto-censura, la frontera entre libertad y libertinaje, entre buen gusto y guarrada siempre ha sido muy difusa en democracia. Que bien le vendría al cine español actual una buena dictadura, solo al cine español.



Al margen de su condición de película fronteriza, transitiva, en términos políticos, lo importante, como en todas las películas de Armiñán, es los sentimientos, razón por la que ninguna de sus películas puede caducar jamás. El tema principal no es la Guerra Civil, la política, sino la brecha generacional, no solo intelectual, también sexual, entre padres e hijos, la brecha emocional entre hombres y mujeres. Es a la vez una película iniciática y nostálgica, como “El amor del Capitán Brando”, un canto al presente desde la obsesión por el pasado. Mirar hacia atrás, con o sin ira, no sirve de nada, la vida es una road-movie, no un flash-back, los recuerdos siempre mienten. El personaje de Ferrandis vive anclado en el pasado, y el personaje de su hija, la inquietante Ana Belén, con justicia el mito sexual de los 70, atropellado por el presente, lo que en manos de cualquier otro director se hubiera convertido en una relación marcada por una profunda incomunicación, incomprensión. En Armiñán no, en Armiñán son los dos personajes, inspirados en la relación con su padre Luis Armiñán, que mejor se comprenden, la habitual atracción, equilibrio, de sus películas entre madurez e inocencia, entre racionalidad e impulsividad, entre ilusión y desencanto, que poco, nada, tiene que ver con la pederastia, con el incesto, Edipo y Electra, sí. Armiñán es un voyeur casual, un provocador, un nostálgico de la infancia, no un sátiro. España no se merece a un director tan tolerante, tan clarividente, tan español. No en vano en su nombre y apellido están incluidas las dos letras más españolas, castizas, la jota y la ñe, y no necesariamente en ese sacrosanto orden.

«¿No va siendo hora de olvidar la guerra civil? ¿No es hora de que vivamos en paz y libertad? Ya va siendo hora de olvidar y enterrar a los fantasmas. Tenemos derecho a vivir en paz y libremente. Las generaciones actuales no pueden enterrarse bajo un ¿Qué sabéis vosotros, que no vivisteis la guerra?»

Jaime de Armiñán



Establecido el contexto, vayamos al texto, a la polémica: *“Flotats me parece un magnífico actor y además es una persona estupenda; se enfadó muchísimo conmigo, yo me enfadé con él, nos escribimos unas cartas desagradabilísimas y luego volvimos a ser amigos, aunque no nos veamos hoy. Porque él tenía razón en parte de lo que decía y yo también la tenía en lo que contesté. Pero los dos estuvimos agrios, desagradables y antipáticos”. “La película sí tiene los personajes que yo quería, aunque José María Flotats entró un poco de clavo, desgraciadamente también por culpa mía. Yo creo que mis errores de reparto casi nunca son atribuibles a los actores”. “No era papel para Flotats, no era aquel personaje. Tenía que haber sido otro chico, pero como en España, y sobre todo en esa época hemos tenido una enorme falta de lo que mi abuela llamaba galanes, como se dice en el teatro: “¡No hay galanes!”... Pues Flotats lo era, era un actor con un físico extraordinario, con una preciosa voz, pero yo le doblé porque tenía un acento raro, entre catalán y francés, que resultaba un poco sorprendente para un locutor, que era su papel”.*

¿Alguien tiene curiosidad malsana en leer esas cartas bomba? Pues vuestros deseos son órdenes. La polémica comienza con una entrevista a Flotats en la que se publica a mayores una carta dedicada a Armiñán (que se volvió a publicar en "Fotogramas" el 4 de febrero de 1976), y que tuvo doble contestación por parte de Armiñán:

Uno de los protagonistas de “¡Jo, papá!”

Josep María Flotats: "Me desolidarizo de la película que hice con Armiñán"

Josep Maria Flotats es un actor catalán afincado desde hace muchos años en Francia donde se ha desarrollado prácticamente toda su carrera. Recientemente se ha incorporado al cine español, protagonizando «Pim, pam, pum, ¡fuego!», de Pedro Olea, y a continuación «¡Jo, papá!» de Jaime de Armiñán.

«¡Jo, papá!», se ha estrenado hace unos quince días en Madrid y a Flotats no le ha gustado, por las razones que apunta en la carta a Armiñán que reproducimos.

—¿Tú viste por primera vez la película en el cine donde se proyecta?

—Sí. Me pilló por sorpresa. No había visto proyección antes ni me había doblado. No me permitieron doblarme aduciendo que tenía acento catalán y el personaje era de Vigo. En suma, hasta que me metí en el cine no sabía lo que me esperaba.

—¿Y qué te esperaba?

—Durante el rodaje se creyó interesante hacer doble versión de algunas escenas, por si acaso.

—¿Por si acaso? ¿Qué tipo de escenas tuvieron doble versión? ¿Las eróticas?

—No, no, la cosa era a nivel político. Puede que Armiñán tuviera miedo, no sé, pero el hecho es que el espíritu de la película no corresponde al del guión, ni a lo que yo pensé que ideológicamente podía ser. Hay pequeños cambios en frases, pero sobre todo ha variado el enfoque: lo que podía ser una película polémica sobre la mentalidad del «bunker» se ha convertido en un conflicto generacional,

—Pero, bueno, ¿de qué trata la película?

—Se trata de un señor que hizo la guerra con los nacionales y al cabo de los años decide recorrer con su mujer y sus hijas los lugares por donde anduvo durante la contienda. El final, por ejemplo, era así: Ferrandis llegaba al mar y se sumergía en él hasta el cuello. Y decía, más o menos: «Hasta aquí llegamos con el ejército victorioso de Galicia y vimos llegar una lancha de Cataluña, con rojos. Y nosotros, como el lobo del cuento, nos relamíamos». Ahora, en cambio (aparte de que «rojos» se ha sustituido siempre por «republicanos»), dice algo así como «he envejecido, estoy calvo y gordo...»

—Y aparte de haberle escrito a Armiñán, ¿qué piensas hacer?

—Nada, los actores no podemos hacer nada. Se nos considera un objeto, se puede desvirtuar algo en que, tal vez ingenuamente, creímos ver unas secretas intenciones. Yo trabajé en «¡Jo, papá!» porque creí ver esas intenciones, y ahora el resultado es otro, un resultado en el que no hubiera querido colaborar, porque tengo una trayectoria, y entiendo que el actor tiene unas obligaciones para con su pueblo. Comprendo que, lo mismo que a mí, esto le puede haber pasado a muchos actores que empiezan y no se atreven a denunciarlo, pero los que podemos permitirnos el lujo de hacerlo tenemos la obligación de protestar.

—¿Crees que si Armiñán hubiera rodado la película ahora y no el verano pasado sería igual? ¿O se hubiera atrevido a hacerla como tú creíste que sería?

—No sé, pero el hecho es que se ha estrenado hace quince días, y la publicidad insiste en lo de olvidar las fechas de la guerra y en convertir el producto en un conflicto entre generaciones, desposeyéndole de su carga política, una carga política que yo creí posibilista pero yendo al máximo de lo que se podía decir, como «Pim, pam, pum, ¡fuego!».

—¿Conclusión?

—Desconfianza. A partir de ahora, cuando haga una película en España, miraré mucho el guión, trataré de ver cómo es la gente que la hace y qué intenciones lleva. Y exigiré doblarme y que no se hagan modificaciones sustanciales a posteriori, y todo eso deberá figurar en el contrato.

Tras Lola Gaos, Josep Maria Flotats. Los actores empiezan a dejar claro que tienen opiniones políticas y reivindican su derecho a tenerlas.

Iván Tubau

Carta al director de “¡Jo, papá!”

Querido Jaime:

Acabo de salir del cine aterrado después de haber visto tu película. Aterrado no solamente por mi interpretación, si interpretación se le puede llamar a lo que hago, ni por el monstruoso doblaje al que se me ha sometido: pero sí, y sobre todo, porque la película que he visto es un vehículo ideológico contrario al guión que leí, y también porque como actor y como simple ciudadano responsable no puedo aceptar la publicidad de la película —casi un subtítulo— que habla de fechas y olvidos.

Se presta a una confusión no tan ambigua a la que no quiero, ahora menos que nunca, colaborar. Como comprenderás es mi deber de desolidarizarme públicamente de todo esto.

Puedo suponer los cambios que se te pueden haber impuesto por razones administrativo-político-comerciales, pero la falta de tu disconformidad pública y tajante te convierte en el máximo responsable de la película y sus consecuencias. Es por esto que dirijo esta carta a tu persona.

Espero que sepas comprender mi posición. Tu amigo

JOSE MARÍA.

Diario de Barcelona - Viernes 30 de enero de 1976



Con Ana Belén durante el rodaje en Teruel (1974)

Tribuna libre

Armiñán responde o Josep María Flotats

Sin ánimo de entrar en polémica alguna publicamos en esta sección de «Tribuna Libre» la carta que el director de cine, Jaime de Armiñán, transmite a José María Flotats, en respuesta a la que este actor le dirigió en su día y que apareció en nuestra edición del pasado viernes, junto a unas declaraciones del propio artista catalán:

«Querido José María:

En primer lugar te diré que me parece de muy mal estilo airear tu antipática carta privada de esa manera. Podías tener más imaginación y mandar otra. Eso no lo hubiera hecho nunca Oscar Wilde, hijo.

Por lo pronto veo que te ha ocurrido lo mismo que a los críticos de «Arriba» y «El Alcázar» [Se refiere a Marcelo Arroita-Jaúregui y a Félix Martialay, que le dedicó la friolera de 10 obsesivos artículos (primero en “El Alcázar”, y posteriormente republicados en “Flores y Abejas” entre marzo y mayo de 1976) a Armiñán, y todo porque Jaime de Armiñán en una entrevista de Maruja Torres para Fotogramas (n.º 1.427) había dicho de la crítica de este buen hombre titulada “Jo, a secas”: *“La opinión del crítico no me sorprende, porque qué se va a esperar de un señor que escribía en “Flores y Abejas”.*”]. Es natural.

Comprendo que “¡Jo, papá!” no se puede entender lo mismo desde España que desde un teatro más o menos “snob”, lleno de señores con abrigo de pieles en París. Exactamente igual —pero en serio— ocurrió con nuestra guerra civil, que no es un mero asunto de buenos y malos. Perdóname que no te conceda la menor beligerancia en este terreno.

Naturalmente que soy responsable de la película, no faltaría más. No vas a serlo tú, querido, que no tienes por qué meterte en un trabajo que no te concierne. Tú a lo tuyo, que para eso has cobrado.

Bien sabes que la película está rodada exactamente con el mismo guión que tú tienes. Bien sabes que hicimos “primeras”, “segundas” y hasta “terceras” versiones, que tú aceptaste sin la menor vacilación. Haberlo dicho, entonces. Y bien sabes, por último, que se utilizó la primera versión escrupulosamente. Tranquilízate, pues, como simple ciudadano —lo de simple me parece bien— o aprende a leer.

En cuanto a la interpretación, estoy absolutamente de acuerdo contigo. Estás flojito. Yo ya lo sabía el primer día de rodaje, pero por amistad hacia ti intenté sacarte a flote. Es difícil tener la expresividad cinematográfica de Ana Belén, Ferrandis o Amparo Soler Leal. Lo del “monstruoso doblaje” es consecuencia de tu poca facilidad para hablar normalmente. No digas lo de que tienes acento catalán: tienes un acento que yo no sabría clasificar. Qué más hubiera querido yo que no doblarte; entre otras cosas has estropeado el sonido directo.

Lo de la publicidad es aún más chocante... ¿No va siendo hora de olvidar la guerra civil? ¿Tenemos que seguir matándonos como en 1938? ¿No es hora ya de que vivamos en paz y en libertad? Todo eso se dice en “¡Jo, papá!”, y tú bien lo sabes. Para protestar en serio hay que “echarse al monte” y vivir en España. No hablar de oídas acolchado en un bonito escenario de París.

Un abrazo de tu amigo y director,

JAIME DE ARMIÑÁN.

Diario de Barcelona - Miércoles 4 de febrero de 1976

“¡Jo, papá!”: Armiñán replica a Flotats

El señor Flotats, que, por lo visto, no sólo no sabe hablar -desgraciadamente, hubo que doblarle en “¡Jo, papá!”, destruyendo el esfuerzo que hicimos al intentar rodar con sonido directo-, tampoco sabe leer y, ni siquiera, escuchar. Esa frase melodramática a la que alude en la sección “Gente” de ByN: “Ahora tengo ganas de olvidar, he cambiado”, se la ha inventado él solito. No existe, ni jamás ha existido. Y bien fácil es comprobarlo. La frase suprimida del final -tampoco se la sabe- está bien claro que si no está en la película no fue por mi culpa. Por otra parte, tampoco es definitiva, ni muchísimo menos. La película está rodada exactamente -como dice Ana Belén- tal como fue escrita en el guión que prohibió la censura en abril de 1975. Yo también siento que el señor Flotats haya participado en “esta historia” y lo siento por la película, no por la recia textura política del señor Flotats, que vive en un escenario de París -por muchos años- y que no tiene ni idea de lo que se cuece en España.

Jaime de Armiñán
Madrid

ABC – 7 de febrero de 1976

90-“Pasodoble”

(1988) José Luis García Sánchez



Película andaluza, española, hasta la médula, cordobesa para más señas, cerveza Cruzcampo incluida. Realizada por un director castellano de pura cepa (andaluz, castellano, no se nace, es un sinsentido del alma), José Luis García Sánchez (“*el humor lo produce la falta de libertad y en España tiene sus raíces en la Inquisición. Cuando esa falta de libertad se produce durante años surge una rabia y un lenguaje que nunca es directo, sino oblicuo. Esa oblicuidad es el humor en España*”). Secundado por el onubense Pedro Reyes, el Miguel Ángel Iglesias de los 90, haciendo de Municipal gitano, Montoya, óle, y por el sevillano Juan Diego haciendo de señorito, a mayores rejoneador, eyaculador precoz, eá, bordando su mejor papel junto con el de “Vete de mí”, realizada por el hijo de José Luis García Sánchez, Víctor García León. El contrapunto serio, es un decir, lo ponen Luis Ciges de cura, Eva León de monja, Miguel Rellán, para variar haciendo de calzonazos, Fernando Rey con su prestancia, aplomo, habituales, y el alucinante personaje de la francesita Makren (Macarena), interpretado, encarnado, por la debutante Caroline Grimm.

El guión es de Azcona, que aunque suene a sacrilegio si la película es en color no es garantía de nada, y el montaje de Pablo G. del Amo, en este caso la garantía es absoluta, de por vida. Con decir que la premisa es unos chabolistas que ocupan un museo os lo digo todo, “Viridiana”, “*la propiedad privada nos toca los cojones*”, ni Cuerda en sus mejores tiempos, una oda anarquista a la infidelidad. La mejor película de Berlanga en color, por supuesto con cierta misoginia, un esperpento a ritmo de zarzuela, lo que viene siendo un pasodoble, español, andaluz.

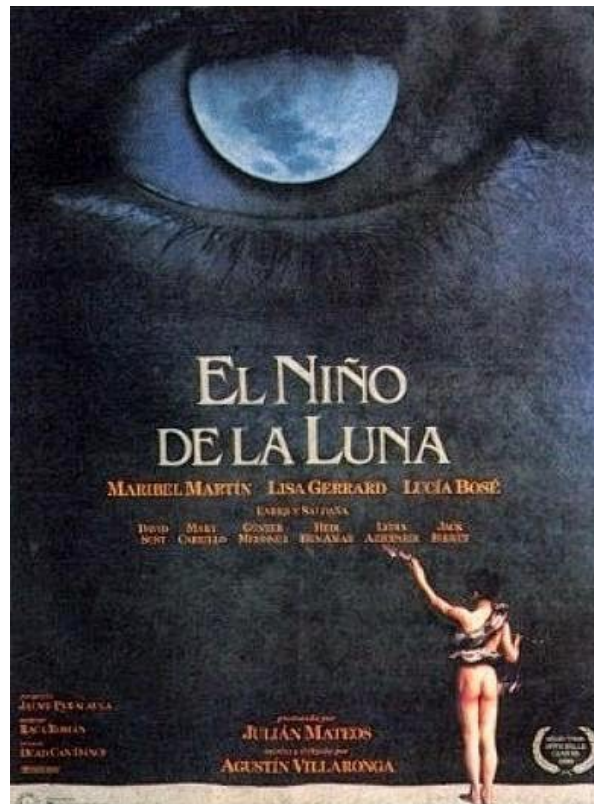
“Si esto es incurable, mis cojones son claveles.”

91-“El baile del pato” (1989) Manuel Iborra

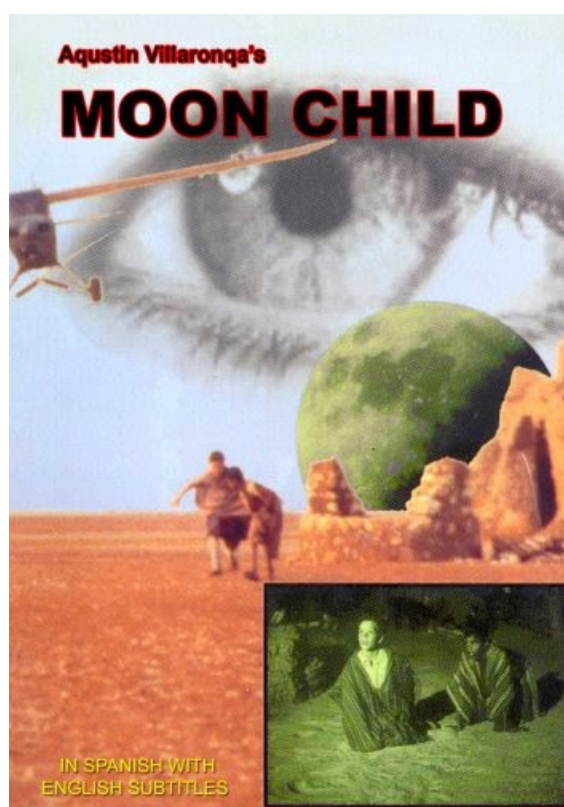


Manuel Iborra. Director habitualmente incluido dentro de la comedia madrileña, con la que por suerte no tiene nada que ver. Sus comedias no tienen absolutamente nada de facilonas, de tontorronas, todo lo contrario, son transgresoras, tolerantes, desprejuiciadas, sin caer en lo chabacano, en lo vulgar, en lo frívolo. Comedias anarcohippies de vive y deja vivir, y no las supuestamente progres de la comedia madrileña, que se pueden resumir en fumar porritos e infidelidad, valiente progresismo de los cojones, progresismo de postal. Sobre todo “El baile del pato”, que es la película de la generación de los 80, un híbrido entre “Frenético” de Polanski, “¡Jo, qué noche!” de Scorsese, y una comedia hawkskasiana de Bogdanovich, realizada por un Rohmer con sangre en las venas.

92-“El niño de la luna” (1989) Agustí Villaronga



Pido perdón públicamente a Villaronga por no haber incluido esta película en la antolejía mucho antes, la culpa la ha tenido “Tras el cristal”, película del culto por la que no paso, el mal por el mal, la pederastia, no la tolero ni en pintura, ya sé que el arte es largo y la vida breve, que ancha es Castilla, que la imaginación es libre, nosotros no, pero en estos temas no me cabe ni una lentejita de canto, la misma razón por la que se me cayó para siempre “¿Qué he hecho yo para merecer esto?” de Almodóvar. Que aún así le haya dado una segunda oportunidad a una película de Villaronga se lo debo a Juan Sebastián Bollán, a su genial serie sobre los entresijos del cine “Dime una mentira”, en la que se incluía un capítulo completo dedicado a Villaronga, en el que aparecían hipnóticas imágenes de “El niño de la luna”, lo mismo me pasó con “Mientras haya luz” de Felipe Vega.



“El niño de la luna” es una de las películas más ambiciosas, prodigiosas, formalmente, de la historia del cine español, un auténtico delirio de imágenes, de arcanos. La versión esotérica, mística, de “El Principito”, una de las poquísimas películas de aventuras del cine español, por no decir la única. Un arrebatado cuento clásico, del que debía estar enamorado Zulueta sí o sí, mezcla de Dickens, Verne y Kipling, con ramalazos góticos, inspirado libremente en el libro del mismo nombre del ocultista Aleister Crowley, La Gran Bestia. Una película mágica, de una belleza inquietante, poderosa, comenzando por la nuca de Maribel Martín, la parte más fascinante del cuerpo femenino, al menos para mí. La actuación de Maribel Martín, Victoria, es maravillosa, increíble como pasa de la frialdad, de la contención, a la emoción, evolución que se redobla en el vestuario, que como buena película esotérica pasa del negro al blanco, de la oscuridad a la luz, el místico doble nacimiento, gracias a la acción benéfica de David, no podía llamarse de otro modo, el hijo de la luna, el viajero de Agartha. Una película teosófica, eugenésica, invertida, aquí la pureza, la verdad, nace de la subnormalidad, del autismo, de la inadaptación.



Como hablamos de una película de atmósfera, misteriosa, elíptica, Lynch la tiene sobre seguro en su videoteca, de espectral fotografía, de un continuo espectáculo sensorial, de una impactante colección de miradas, de silencios, de emociones, formales, sin olvidar la hipnótica banda sonora ambiental de *Dead Can Dance*, todo lo que se diga, se escriba, sirve realmente de muy poco, es un pálido reflejo, hacer literatura, mala literatura, no hacerle justicia, cinematográfica. “El niño de la luna” es un sueño, una pesadilla, y como tal hay que tomarla, disfrutarla, su riqueza visual es tan apabullante, deslumbrante, que solo puede haber sido concebida en estado de trance, de iluminación, de alucinación. Como pudo sacar adelante Villaronga una película fantástica tan a contracorriente, hablamos de la época de las comedias urbanas, tan suicida, es un misterio, o no tanto, se la debemos al famoso actor y productor Julián Mateos, esposo de Maribel Martín, que tiene un pequeño cameo en la película. El virtuosismo de Villaronga en la composición espacial, cromática, en el ingrátido manejo de la grúa, sólo está a la altura de un bailarín arquitecto, astronauta, eternauta.



Villaronga y Julián Mateos

“A mí el mundo espiritual me interesa mucho, cuando digo espiritual no digo nada religioso ni cosas raras, es simplemente que hay unas partes materiales de las cosas, que están, que vivimos todos los días mucho, y hay además una parte espiritual de la gente que se ha olvidado, y que cada vez da como más vergüenza hablar de ello. Pienso que desde que se pierde la idea de religión es un peligro, por un lado es una ventaja pero por otro es un peligro, porque el hombre está hecho también de cosas que miran hacia otros sitios, no todo está tan próximo y muchas veces nos olvidamos de ello.”

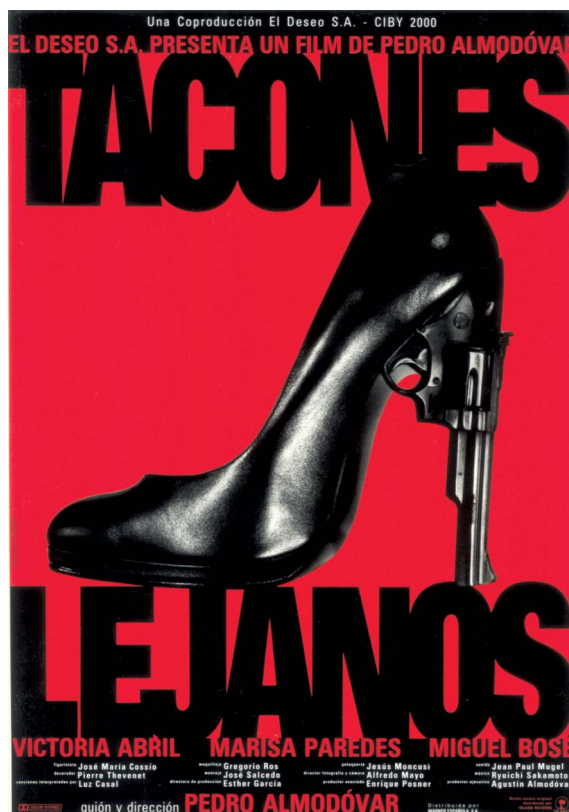
Agustí Villaronga



EL NIÑO DE LA LUNA de AGUSTIN VILLARONGA

93-“Tacones lejanos”

(1991) Pedro Almodóvar



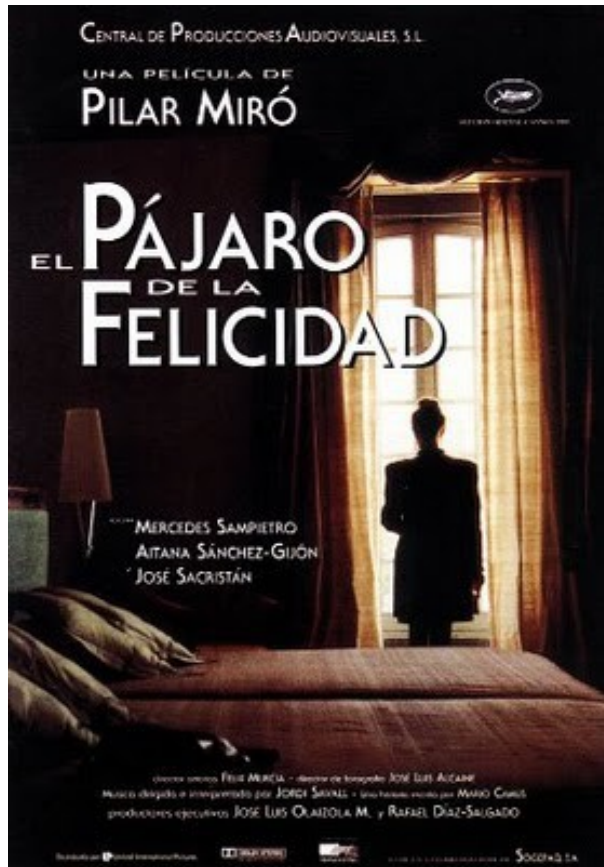
Entono el Mea Culpa, un Mea Culpa muy extendido. No he sido justo con Almodóvar, nadie lo ha sido en este país, al menos con las buenas, con las malas, la gran mayoría, sí. Habría que hacer un gran psicoanálisis colectivo para averiguar los motivos de esta anomalía, de esta lapidación generalizada. Entre sus compañeros de profesión y la crítica las causas son evidentes, el éxito, el reconocimiento, en el extranjero, algo que en España no se perdona. Pero esa no puede ser la única razón, también los mediocres Trueba y Garcí tienen un Óscar, y no intimidan, amenazan, despiertan envidia, a nadie. Su talento es de muy baja intensidad, casi inexistente, y en cambio el profundamente irregular Almodóvar, cuando lo borda, es único, diferente, especial, a pesar de manejar múltiples, y casi siempre reconocidas, influencias, referencias directas. Que sea homosexual por supuesto influye, y mucho, España sigue siendo un país homófobo. También que caiga bien, que su desparpajo, gracejo, vaya más allá de sus películas, que en la vida real también sea todo un personaje, alguien con mucha personalidad, carisma. En mi caso, descartado el factor envidia y la homofobia, durante años la locaza de Fassbinder fue mi director favorito, incluso le puse su nombre a una librería, sólo le encuentro una explicación, el machismo. La apología de la violación, de la pederastia, que subyace en algunas de sus películas, “Matador”, “¡Átame!”, “¿Qué he hecho yo para merecer esto?”, “Hable con ella”, “Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón”, es algo que me repugna, se haga o no con vocación de provocar, de escandalizar, con determinadas cosas no se puede jugar ni en broma. Por idéntico motivo se me cayeron dos películas que me gustaban mucho, “Blume in love” de Mazursky y “Secretos de un matrimonio” de Bergman.



Aún así, cuando vi “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, me tuve que rendir a la evidencia de que era una película genial, en estado de gracia. Y de nuevo he tenido que postrarme de hinojos, y rendirme ante la evidencia de que “Tacones lejanos” es buenísima, otra genialidad absoluta. Que por sí sola desmiente todos los tópicos, bulos, que circulan sobre Almodóvar, sobre su supuesto histrionismo, sobre su supuesta incapacidad para desarrollar melodramas creíbles que no estén cimentados únicamente en el costumbrismo, casticismo, sucio, en el humor chusquero, en el histrionismo, en el esperpento. “Tacones lejanos” es un melodrama elegante, manierista, sirkiano-fassbinderiano, una tragedia griega arrabalera, que consigue el milagro de equilibrar el exceso, la desmesura, con la contención, la sobriedad. Logrando que una historia a todas luces inverosímil, más pasada de vueltas que una peonza, resulte fascinante, creíble, emocionante, de principio a fin. Con el suplemento añadido del personal, intransferible, sentido del humor de Almodóvar, capaz de colar verdaderos puntazos, pullazos, dentro de las situaciones más dramáticas, convencionales. Resumiendo, “Imitación a la vida” de Douglas Sirk versión choni, versión drag, versión karaoke.



(1993) Pilar Miró



Entono el mea culpa, un mea culpa muy extendido. No me cae bien Pilar Miró, tiene cara de mala gente, de borde, no digo que lo fuera. Aún después de muerta todavía hay mucha gente que la odia, y no por ser mujer, sino por su arbitraria política de subvenciones que casualmente solo beneficiaron a sus amigos y compañeros de partido, el PSOE, muchos de ellos todavía siguen viviendo de aquellos lodos. Mis prejuicios no se debían a estas cuestiones acinematográficas, sino a sus películas. “Beltenebros”, una floja adaptación del libro de Muñoz Molina, “El crimen de Cuenca”, una mediocre película a pesar de su fama de escabrosa, y “El perro del hortelano”, a la que di una breve oportunidad de diez minutos. Si a pesar de todo la he dado una nueva oportunidad se debe a Duras, a Akerman, y a que cada vez estoy más firmemente convencido de la política de películas, y más radicalmente en contra de la política de autores. Como hasta el más tonto hace un reloj, albergaba la esperanza de que Pilar Miro lo tuviera, y lo tiene, “El pájaro de la felicidad”. No voy a destripar su argumento, de eso ya se encargan los críticos, solo voy a decir que los que crean que “El Sur” es una película fallida, no por inacabada, sino por mala, tienen aquí su redención, su compensación. “El pájaro de la felicidad” es lo que “El Sur” debiera haber sido y no es, ni de lejos, un ejercicio, honesto, de tempo, solo de tempo, cinematográfico. Más cerca de Antonioni que de Tarkovski, aunque Tarkovski, y Bergman, también graviten sobre ella, como en gran parte del cine español de los 80 y 90, incluido Erice por supuesto.

95-“Al otro lado del túnel”

(1994) Jaime de Armiñán



O “La sinopsis”, el título original que por lo visto no le gustaba a nadie, y que realmente es fiel al contenido de la película, porque no hay el desarrollo de un guión habitual, solo la sinopsis mostrada de diferentes maneras, imaginada, escrita, y puesta en acción. Metaficción pura y dura, proceso creativo en marcha y resultado final a la par, sin el intermediario de un guión, o sin que el guión solo sea un paso sino la película misma. El título final también se ajusta a la película, es fiel a su espíritu, remite a la muerte, a la vejez, al misterio de la creación, y al pozo negro del deseo sexual. Campo en el que las mujeres tienen todas las de ganar porque son las dueñas de la Caja de Pandora, por mucho deseo que haya si la caja no se abre voluntariamente, no hay nada que hacer. Los dos guionistas de la película se creen que tienen el poder de la trama, que manejan los hilos de la historia, y una panadera espontánea les demuestra que bastan una mirada, una sonrisa, un horno, un culo y dos tetas, para convertirles en dos peleles, en dos secundarios. Una cura de humildad, la productora es mujer, un baño de realidad, coherente con la visión de la mujer que tiene Armiñán, más inteligente, y mala, que el hombre. Aquí Caperucita Roja son ellos, que viven en un convento de clausura con prohibición expresa de entrada a las mujeres, y la loba una panadera que les encuentra en el bosque, y se les lleva a su casita de chocolate para poder comérselos mejor, “*quiero ser Dios, Dios*”. Maestro y discípulo, que muerde la manzana del pecado en su primer plano, demuestran que el amor, y los celos, no son una cuestión de edad, que el deseo, el romanticismo, son inmortales. También que la creación nunca es algo cerrado, individual, que es un proceso permeable a todo tipo de influencias, de interferencias, de casualidades.





P.D: “14, Fabian Road”

(2008) Jaime de Armiñán



Lo más importante en esta vida es saber cuando te tienes que ir de los sitios, y de las personas. Justo antes de perder la ilusión, o de que te vayan a echar. Jaime de Armiñán con 81 años decidió que era su momento, que el cine ya no le llenaba tanto como la literatura, y que lo mejor era dejarlo en todo lo alto, con la espada clavada hasta el corbejón. Un testamento filmico, una película meta-cinematográfica, meta-literaria, con aroma, espíritu, de bautizo. El mejor resumen, summa, de toda su obra cinematográfica, en la que de nuevo las mujeres son Dios, el principio y fin de todo. Mujeres complejas, malas, las buenas suelen ser demasiado simples, aburridas. Femmes fatales inteligentes, independientes, misteriosas, como las del cine clásico, como Rita Hayworth, a la que homenajea en el famoso plano de los espejos de “El embrujo de Shanghai”, como Barbara Stanwyck (“Perdición”), Ana Torrent tiene su mismo temple, dureza. Los diálogos afilados, punzantes, marca de la casa, tampoco faltan, la única diferencia es que aquí también son deslenguados, soeces, como tiene que ser, no es una película acartonada, correcta. Lo que ha hecho grande a Armiñán, sus maravillosas, entrañables, desprejuiciadas, imposibles, amistades entre viejos y jóvenes, entre hombres y mujeres, entre mujeres y mujeres, por supuesto también están aquí, su pasión por las relaciones amorosas diferentes, que huyen de las clasificaciones, de los tópicos heterosexuales, lo mismo de lo mismo, la pansexualidad en Armiñán viene de serie, siempre ha sido el director español más moderno, más progresista.



Es su película más personal por muchas razones, la primera su propia presencia como personaje, como actor, aunque sea en penumbra, Severino, el escritor negro, profesión con la que empezó a trabajar en TVE, escribiendo guiones de tapadillo. La segunda porque aparecen los escritores, los libros, que han marcado su vida, Julio Verne, las aventuras de Pipo y Pipa de Bartolozzi, “El circo” de Gómez de la Serna. Tercera porque recupera a varios de sus actores fetiche, Ana Torrent, la inolvidable Goyita de “El nido”, Angela Molina “Nunca es tarde”, la aparición de nuevo de su hija Carmen, que en “¡Jo, Papá!” se merendaba la película con su mirada (también sale en “El amor del Capitán Brando”, como el resto de sus hijos). Y finalmente porque hay ecos de otras películas suyas, la omnipresencia de los pájaros como en “El nido”, Shakespeare, la metaficción vampírica como en “Al otro lado del túnel”, la relación amo-esclavo como en “Stico” o “Mi querida señorita”. Despedirse del cine, con 81 añazos, con una película de culto, maldita, tardó tres años en estrenarse en el Festival de Málaga, no llegó a estrenarse en cines, y llevó a la ruina a los productores, formalmente la más redonda, mejor cuadrada, después de estar 12 años inactivo desde “El palomo cojo”, no está al alcance de cualquiera, lo normal en España es que la última corrida termine con almohadillas. La película ganó el Premio al mejor guión en Málaga, cosa que hace justicia a Jaime de Armiñán, el mejor guionista televisivo, cinematográfico, que ha dado este país, por cantidad y calidad, pero que no se la hace a la película, que mereció mucha mejor suerte, tener su público, sus Goyas, el cortijo de los Trueba. Resumiendo, que aunque Armiñán formalmente no siempre estuvo a la altura de sí mismo, de sus excelentes guiones, de su increíble dirección, selección, de actores, de sus inteligentes diálogos, localizaciones, es con diferencia mi director español favorito, el que mejor ha sabido reflejar la contradictoria, sublime, esencia de España, de los españoles.

“¿Sabes qué es lo más bonito del mundo? Salvar el pellejo.”

LAS SIETE VIDAS DE JAIME DE ARMIÑÁN



Paradójico porque hablamos de un amante devoto de los perros, más concretamente de las perras. Cosa que ha generado alguna que otra injusta polémica entre las feministas tiquismiquis, talibanes, las literales, al comparar de manera elogiosa, metafórica, a las mujeres con las perras, para Jaime de Armiñán más inteligentes, fieles, leales, que los perros. Acusar de machista al director más feminista, igualitario, de la historia del cine español, el que más hizo por la visibilización del feminismo, de las mujeres, desde el altavoz privilegiado de la franquista TVE, no deja de tener su aquel, su gracia, la soberbia de los ignorantes. Siete vidas por sus siete renacimientos, evoluciones. La primera, la pragmática, licenciado en derecho, empleado de oficina; la segunda autor de teatro; la tercera guionista de cine y televisión; la cuarta director de televisión y cine; la quinta articulista; la sexta novelista; la séptima jubilado, retirado, forzoso, ya cumplidos los noventa. Una continua pasión por narrar, por transmitir ideas progresistas sin olvidarse de los sentimientos, diversificada en diferentes formatos, planos, con la característica común de la humanidad panteísta con retransca, de la profundidad accesible, anti-elitista, de la tragicomedia piadosa, compasiva. Un universo abierto, unisex, intergeneracional, en el que todavía caben la ternura, los fatalismos activos, las nostalgias sin rencor, y las redenciones, inmolaciones, por amor.

Siempre desde el humanismo, entendiendo por humanista a quien ama al ser humano por encima de todo, incluyendo sus contradicciones, sus debilidades, que no juzga, que trata de comprender, que hace un esfuerzo de comunicación. Razón por la que nunca podré serlo, porque ni acepto mis contradicciones, ni las de los demás, la estúpida enfermedad, complejo, del absoluto. Lo contrario de los personajes de Armiñán (recuerdo que es Piscis, el signo menos sectario), que perdonan, aceptan, a los demás, porque perdonan, se aceptan, a sí mismos, aunque les cueste, no hablamos de santos, de ángeles. En una película de Jaime de Armiñán ninguno de sus personajes principales va a rechazar a otra persona por prejuicio, por convencionalismo social, le va a dar la oportunidad de conocerle, de comprenderle, tal como es, sin máscaras, sin atavismos. Algunos ejemplos:

- “*Carola de día, Carola de noche*”, su primera película, aunque reniegue de ella porque le censuraron el guión, más bien porque es muy mala. La protagonista es una reina en el exilio, sin oficio ni beneficio, que decide trabajar para vivir, y lo hace en un club nocturno cantando, porque la encargada del local le da una oportunidad a ciegas haciéndole cantar. Conoce el local gracias al pinchadiscos, que trabaja para sacarse los estudios, y del que se enamora a pesar de ser un plebeyo, y comunista.

- “*La Lola, dicen que no vive sola*”, una prostituta chapada a la antigua hace una promesa de castidad de un año a la virgen si sana a su hija. En el intervalo conoce a un viudo empresario, mucho mayor que ella, que decide esperar, a regañadientes, ese año. Ambos se enamoran y terminan casándose, pasándose por el forro el pasado de ella, confiando en ella, en su amor, borrando de un plumazo, y de manera verosímil, cualquier sospecha de interés.

- “*Mi querida señorita*”, señorona de provincias enamorada en secreto de una jovencita criada, que trata de despertarle celos con novios ocasionales. La señorona descubre que realmente es un hombre y huye a la gran ciudad. Allí, ya como hombre, se hace amigo de una compañera de piso prostituta que cuando descubre que en la maleta lleva ropa de mujer no monta ni el menor escándalo, ni se extraña, “*allá cada cual con lo suyo*”, “*me gusta la imaginación*”. Contacta de nuevo con la criada, que ahora trabaja de camarera, acaban saliendo juntos, y se enamoran, mejor dicho, se vuelven a enamorar, porque ella en todo momento es consciente, aunque no lo diga, que él es ella, su vieja señorita. Todo esto sin escenas, ni melodramas, con naturalidad, aceptando las cosas como hechos consumados, y normales, naturales.

Se me dirá que cómo tiene que ser, pero que casi nunca es así, y mucho menos si hablamos de la pacata, conservadora, reaccionaria, sociedad española de posguerra, inmersa en plena dictadura nacional-catolicista. Por lo que estas tres películas, sin ser de las mejores de su obra, formalmente no tienen casi nada destacable, solo la sutileza del guión, de la creación de personajes, marca propia de la casa (genial como les dibuja una personalidad con pequeños gestos repetidos (cómo desenvuelve una magdalena), miradas (cómo entorna los ojos), objetos (el monedero)), tienen su importancia sociológica, sobre todo “*Mi querida señorita*”. Reflejan el puritanismo, hipocresía, de una sociedad, utilizando como vehículo algo tan escabroso para la época como el lesbianismo, como el travestismo, la transexualidad, sin caer en ningún momento en el morbo, en el sensacionalismo, en la exageración, es de ser un valiente, de ser un humanista, un demócrata, un progresista, como la copa de un pino. Y sus tres primeras películas no son una excepción:

- “*Un casto varón español*” (originalmente “*Cinco lobitos*”, precuela de su libro “*La isla de los pájaros*”), reprimido solterón niño de mamá, descubre que su verdadera madre regentaba un prostíbulo que hereda a su muerte. Comienza llamando objetos a las meretrices, y termina conviviendo con ellas con total normalidad como si fueran compañeros, compañeras, de piso, “*-Eres marica. -No soy marica. -Yo tampoco.*”, con derecho a roce, lo que viene siendo el paso de la virginidad al harén, de la España de los 70 a la Dinamarca de los 70. Un ajuste de cuentas con la castradora educación, con la mojigatería sexual del franquismo, del catolicismo, de los sacrosantos mandamientos, imposiciones, de la religión cristiana, y su consecuencia lógica, hipócrita, la prostitución, el beatos en casa, puteros en la calle.

Disonancia cognitiva, sexual, que vistas las cifras de consumo sexual en la España del siglo XXI, no ha variado ni un ápice, el español sigue siendo un animal de bellota, un frustrado, un enfermo. El protagonista tiene que elegir entre vivir una vida falsa de apariencias, de limitaciones: pecado, culpa, o ser libre, y Armiñán, como buen libertario, escoge la segunda opción, repito, en plena dictadura.

- *“El amor del Capitán Brando”*, un niño, y su yo adulto, tirando a viejo, se enamoran de una joven, y libertaria, profesora de pueblo. Los demás no les entienden, pero ellos sí, para qué más.

- *“¡Jo, Papá!”*, un viejo franquista nostálgico, y su hija, una joven de su tiempo, se pasan por el forro la brecha generacional, ideológica, y aunque no se comprendan del todo, se respetan, conviven, se quieren. *“Vive y deja vivir”*.

- *“Nunca es tarde”*, una anciana virgen y ecologista se enamora de un joven casado, se queda embarazada de él sin coyunta ni contacto sexual de ningún tipo. La criada, el joven, y su mujer, lo aceptan con total normalidad, incluso se hacen amigas, y le acaban dando el bote a él. Tolerancia al cubo.

- *“Al servicio de la mujer española”*, sádico misógino homosexual pendiente de salir del armario, entabla una extraña amistad filo-amorosa con una consejera sentimental tradicional con tendencias masoquistas.

- *“El nido”*, un quijote moderno y melómano, y una niña vieja, bruja, comparten una tierna amistad, y se enamoran, como hombre y mujer, sin llegar a las manos, al sexo.

- *“En septiembre”*, excursión de viejos alumnos 24 años después, afloran las cuentas pendientes, también los amores pendientes. Pero como hablamos del humanista Armiñán, los maltratadores se reconcilian, redimen, con los maltratados, y lo que parece ser una película nostálgica sobre la educación represiva del franquismo, se convierte en un canto a la libertad, al presente.

- *“Stico”*, un catedrático se convierte en esclavo de un antiguo alumno, una forma como otra cualquiera de denunciar la cultura del pelotazo, el capitalismo de amiguetes. ¿Quién romperá el yugo? La entrañable amistad del esclavo con una hija del amo, Atocha, una de las hijas del director de fotografía Teo Escamilla.

- *“La hora bruja”*, un hombre al borde del chocheo, y una mujer celosa, posesiva, suben a la chica de la curva, a una bruja, a su autobús cine-ambulante. Embruja a los dos, se tira a los dos, y gracias a su influjo recuperan la juventud y su amor en horas bajas. *“También es bonito traicionar.”*

- *“Mi general”*, o hay que matar al padre, pero si el padre demuestra ser una bellísima persona, pues no hay por qué, y más si los hijos son más viejos. *“El mundo es nuestro, pues cómanselo con patatas”*.

- *“Al otro lado del túnel”* (originalmente “La sinopsis”), una femme fatale de pueblo juega con dos afamados guionistas, uno anciano y otro de mediana edad, como si fueran dos zarandillos, dos peleles. Poliamor que lo llamarían ahora, o putón verbenero en la antigüedad.

- *“El palomo cojo”*, casa cortijera andaluza de familia venida a menos, en la que todos los miembros, incluido el servicio, están con las hormonas disparadas, sin discriminar ni por sexo, ni por edad, ni por orientación sexual. Una comuna a lo Hermanos Quintero. (*“Los hombres no deben de tener opiniones”*. *“Ladrones somos todos”*. *“Si no tienes dinero no sabes a nada”*)

- *“14, Fabian Road”*, escritora vampiro consigue escribir de verdad gracias a una mujer que se quiere vengar de ella por haber utilizado a su padre de negro. Por supuesto acaban siendo amigas íntimas, y amantes.



Recogiendo el Premio del Público en el Festival de Berlín de 1974

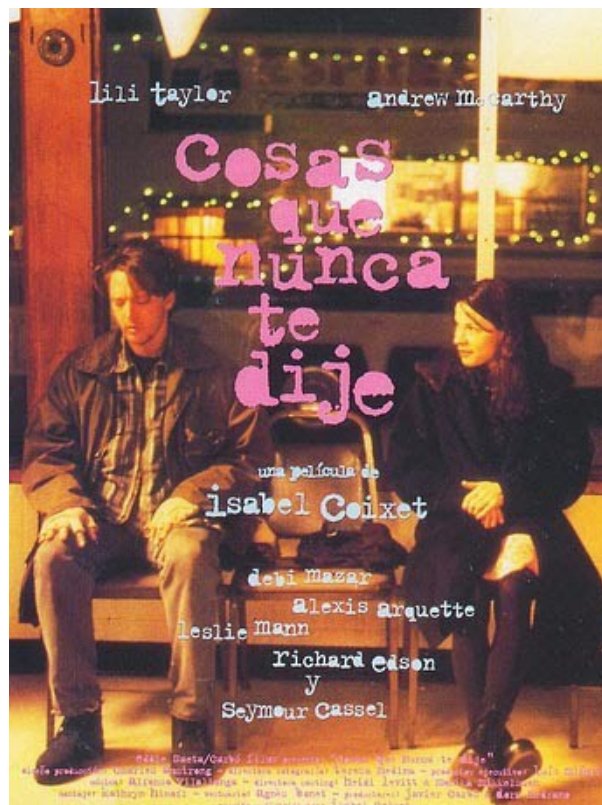
Como se puede ver, el irregular Jaime de Armiñán, como todos los directores incluido Ford, tiene un universo propio, un vocabulario propio, sus películas son geografías, grandes odas a la conversación, a la tertulia amistosa, a la confrontación respetuosa de ideas, con sentido del humor, pausas, silencios, tiempo para pensar, algo en vías de extinción tanto en el cine español como en la vida real. Que su forma no está siempre a la altura de sus contenidos puede ser cierto, pero también que ese sublime contenido la mayoría de las veces logra redimir, elevar, la forma, el contenido es su forma.

96-“Cosas que nunca te dije”

(1996) Isabel Coixet



El cine independiente americano en los años 80 y 90 vivió su Edad de Oro, muchos empezamos a amar el cine gracias a él. Hablo del cine indie, no del experimental, del que a pesar de ser diferente, radicalmente diferente, del cine de los grandes estudios americanos, no se olvida en ningún momento de narrar, de desarrollar buenas historias, buenos personajes, un cine intimista, existencialista, cercano, que huye de la pretenciosidad, del que bello es vivir. Nada que ver con el Mumblecore actual, mucho más pijo, hipstérico, postureo puro y duro. Digamos que el cine indie americano ha pasado del tristón grunge al folk de postal, del la vida es una mierda y me pego un tiro, al la vida sigue siendo una mierda y me hago un selfie o un cupcake. Mis 10 películas favoritas de esta legendaria época del cine americano son: “Extraños en el paraíso” y “Noche en la tierra” de Jarmusch, “Trust” y “Deseo de sobrevivir” de Hartley, “Los hermanos McMullen” y “Ella es única” de Edward Burns, “Drugstore Cowboy” de Gus Van Sant, “Johnny Suede” de Di Cillo, “Smoke” de Wayne Wang, “Manos que empujan” y “El banquete de bodas” de Ang Lee, “En la sopa” de Rockwell, “Mystery Date” de Wacks y “Sexo, mentiras y cintas de vídeo” de Soderbergh, sin olvidarme de “Happiness” de Solondz, nada equiparable, ni de lejos, en el cine sundancero actual.



Comprensible que Coixet, y muchos otros directores debutantes en los 90, también españoles, “Sublet” de Chus Gutiérrez, tuvieran este genial, a la par que sencillo y barato, cine independiente americano como referente, como evidente modelo. Plantilla que al menos en esta ocasión no le viene grande a Coixet, no pasa lo mismo con sus influencias cinéfilas posteriores. Precisamente cuando Coixet se sale del molde de la sencillez del cine independiente americano, es cuando la película se resiente, cuando Coixet se esfuerza en crear imágenes bellas, publicitariamente bellas, es decir falsas, impostadas, y se olvida que lo bello son las situaciones, las miradas, y no hace falta una directora entrometida, egocéntrica, arty, que se meta por medio. Si no fuera por esos interludios publicitarios, marca de la casa, los horribles títulos de crédito, por esos planos en los que la cámara se mueve sin ton ni son, sólo porque queda bonito, la película sería casi perfecta, en su modesta sencillez. Una comedia romántica sobre la depresión, sobre el desamor, realmente graciosa, divertida, con personajes entrañables, auténticos, y creíbles en su inverosimilitud. Si a mayores sale Lili Taylor, mi actriz americana favorita, “El sueño de Arizona”, “Vidas cruzadas”, “Addiction”, pues que más se puede pedir, nada.

97-“Fuente Álamo. La caricia del tiempo”

(1998) Pablo García



Hacer una película es fácil, por eso es tan difícil. Me gustan las películas fronterizas que tienen guión, más que nada para que el espectador pueda tener la impresión de que no lo hay. Lo habitual en el cine español actual es lo contrario, películas sin guión en las que el espectador echa de menos su existencia, vamos algo de trabajo, de esfuerzo, previo, que tampoco se les van a caer los anillos a los directores. Eso de rodar al buen tuntún a ver si con algo de suerte sale algo, solo sale bien cuando tienes un personaje, persona, potente, que unifique, dé sentido, empaque, al resultado, léase “Muchos hijos, un mono y un castillo” (2017), Julita. Si no tienes un corta y pega lineal que aburre a las persianas, reconocidas cinéfilas. Lo que se ve dentro de la pantalla tiene que ser transparente, lo que se monta no tanto. A la película solo le falta un pequeño salto para estar a la altura de “Voci nel tempo” (1996) de Piavoli, una carencia que no es formal, el ritmo de Pablo García es más reposado, castellano, y que se llama simplemente siesta, detener la película cuando hay que detenerla, dejarla que se amurrie, las prisas del principiante. No te puedes saltar tres horas de pausa, de cine contemplativo en estado puro, solo con un plano de cielo agostado, del 14 de agosto, un día muy significativo, esencial, en mi vida. Aún así hay más verdad, sencillez, en el buen sentido, que en la película de Mercedes Álvarez “El cielo gira” (2004), otra nostálgica de la vida campestre pero con más resabios formalistas de ciudad, como Guerín, al que le falta vida, honestidad, en todas sus películas, simples artefactos de cinéfilo genuflexo y con manías. “Fuente Álamo. La caricia del tiempo” es la versión castiza, modesta, de “Aquele querido mês de agosto” (2008) de Miguel Gomes, pero sin su capacidad de elipsis, de fragmentación, de juego con el fuera de campo. Le falta tiempo, paciencia, confianza, para que algunos momentos insustanciales se conviertan en mágicos, en espontáneos, a lo Alberto Cima en “Il giardino di Lucia” (2005), a lo Erice en “El sol del membrillo” (1992). Con una cámara digital y un equipo de dos personas lo hubiera conseguido, es difícil olvidarse de la cámara, no verla, cuando hay veinte personas pululando. Resumiendo, una gran película, que podría ser aún más grande.

98-“Las voces de la noche”
(2003) Salvador García Ruiz



El discreto Miguel Picazo tiró el anzuelo, y he picado hasta el corbejón. Una de las películas más importantes que se han realizado en España desde “Padre nuestro” de Francisco Regueiro, y de eso hace ya unas bodas de plata.

El complemento perfecto de “La tía Tula”, que mejor manera de celebrar sus bodas de oro. Que haya pasado desapercibida, demuestra hasta que punto los espectadores españoles somos una pandilla de subnormales prejuiciosos, esta película la firma Hsiao-Hsien, y se nos cae la baba, la firma un español y la catalogamos de fría, de seca, de aburrida, de teatral, con lo que de una sola tacada nos cargamos todo el mejor cine oriental de los últimos 80 años, y de paso, la edad dorada del cine italiano, su etapa aristocrática, Antonioni, Visconti, Piavoli, Scola y Maselli.

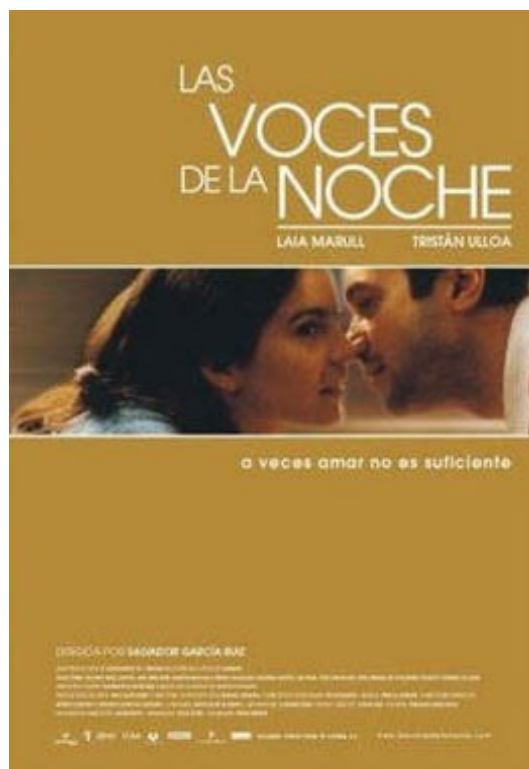
Ese es el principal inconveniente que tiene la película para el espectador español, que no parece una película española, ni en la forma, ni en el contenido. Estamos acostumbrados al melodrama arrabalero, histérico, epidérmico, chillón, de Almodóvar, Medem, Orduña, y somos incapaces de disfrutar, valorar, un melodrama interior, interno. Necesitamos gritos, aspavientos, quijotadas, para reconocernos, para sentirnos reflejados, precisamente de lo que adolece la película, que es pura contención, concentración. Toda la emoción estalla hacia dentro, ahogando, asfixiando, a los personajes, dejando sin válvula de escape al espectador, que no tiene otra que comerse los mocos, las lágrimas, porque no le dejan echarlos, echarlas, fuera. Como le sucede a los personajes de la película, que no se permiten a sí mismos exteriorizar, expresar, sus emociones, sus frustraciones, aunque sus ojos les delaten, les retraten.

No es una película romántica a lo Borzage, en la que el amor todo lo puede, es una película anti-romántica romántica a lo Douglas Sirk. En la que los demás, las circunstancias, las convenciones, las tradiciones, arrasan con todo. No es una película optimista, ni conservadora, los personajes se rebelan ante lo que los demás, y en el fondo ellos mismos, esperan de ellos. Para su desgracia, eso no les convierte en más felices, ni en más desgraciados. No importa la decisión que tomen, nada cambia, la felicidad no existe, la infelicidad sí, sólo es un espejismo que empieza a hacerse corpóreo cuando se ha perdido. La felicidad es siempre retrospectiva, y la vida, algo estático, cíclico, circular.

A los personajes les pasa lo que a todo el mundo, de ahí que sea universal a pesar de ser española, que saben lo que no quieren ser, lo que no quieren hacer, pero son incapaces de saber, de adivinar, lo que quieren hacer, lo que quieren ser. Como no saben que camino escoger, como son incapaces de decidir por sí mismos, optan, apuestan, por la indecisión, la solución más sencilla, más cómoda, la de dejarse llevar, arrastrar, la de seguir el trazado que otros han marcado previamente. Lo contrario tampoco conduce a nada, como mucho a la soledad, a la amargura, algo siempre preferible a traicionarse a uno mismo, y a tus sueños. Si el amor supone una renuncia, una claudicación, una acomodación, una resignación, automáticamente deja de ser amor, se transforma en otra cosa, en un odio solapado, soterrado, con apariencia de amor tranquilo, hogareño, familiar, una colección de silencios, que escupen sangre, un melodrama interior, chejoviano, en el que las grietas se cuelan por los ojos, en el que las lágrimas se desprenden solas, a solas, como en las películas de Tsai Ming-Liang.



Todo esto no lo digo yo, ni Salvador García Ruiz, lo dice Natalia Ginzburg, una de las/os mejores escritoras/es de todos los tiempos, la que mejor ha sabido diseccionar los sentimientos, las palabras, reprimidas, frustradas, que subyacen en todas las familias, en todas las relaciones, amorosas, y no amorosas, algo que no implica quitarle mérito al director de la película, todo lo contrario, son lenguajes diferentes. Salvador adapta la novela al cine, no se limita a trasladarla, a ilustrarla, adaptarla supone hacerla propia, algo que no está al alcance de cualquiera. Con sus imperfecciones, me sobran los flash-backs, por mucho que están resueltos con grandeza Angelopoulos, capricho personal. El propio Truffaut, que fue el azote de las adaptaciones literarias al cine durante su época de crítico, tuvo que agachar las orejas, y reconocer que se había equivocado, que había sido injusto con el cine francés que le precedía. Tan personal es “Los 400 golpes”, como “La sirena del Mississippi”, adaptación de un libro de William Irish. No existen verdades absolutas, ni tan siquiera la muerte, sólo existen buenas, y malas, películas, buenas, y malas, adaptaciones, y “Las voces de la noche” es una de las buenas, de las mejores, del cine español.



APÉNDICE

Salvador García Ruiz sobre "Las voces de la noche"

Mi película es la adaptación cinematográfica de la novela de **Natalia Ginzburg** “*Las palabras de la noche*”, que cuenta algo tan aparentemente sencillo como es una historia de amor. La novela transcurre en un lugar imaginario de Italia durante los años 50. El primer reto que planteaba la adaptación a guión cinematográfico era el cambio geográfico. La escritora insiste en situar cada una de sus obras en lugares inexistentes, pero todos sus textos tienen un intenso tono autobiográfico. Y la HISTORIA, así, con mayúsculas, se filtra entre los personajes de forma sutil, apenas perceptible. Como adaptador he intentado estar en la misma posición que la escritora situando la acción en España, de modo que mi historia, la de mis padres y mis abuelos, surgiera sin buscarla. Al final he descubierto, según avanzaba en el trabajo, que lo que se cuenta en “*Las voces de la noche*” no tiene tiempo ni lugar. De ahí proviene la fuerza de la escritura de *Natalia Ginzburg*, su sobriedad y su pureza.

Al situar la acción en el pasado intento sumergir al espectador en el terreno de la ficción pura para, finalmente, llevarle a la conclusión de que, cuando entramos en el terreno de los sentimientos, podemos reconocernos tanto en un pirata del XVIII como en un cibernauta del XXI. El lugar principal de la acción es un pequeño pueblo surgido alrededor de una fábrica. Allí viven los hijos del fundador, la familia que se ha convertido en referente para el resto de los habitantes, todos dependientes de ellos, que no solo se alimentan de su fábrica, también de sus vidas. En el pueblo la naturaleza está omnipresente. Igual que la soledad de sus calles, donde no existe el anonimato.

Y eso es lo que los protagonistas, *Elisa* (*Laia Marull*) y *Jorge* (*Tristán Ulloa*), van a buscar a la ciudad cercana: un lugar donde poder perderse, donde no ser el pequeño de la fábrica y la hija del contable. De este modo, aunque parezca contradictorio, para ellos los espacios abiertos del pueblo son claustrofóbicos y las calles estrechas y abigarradas de la ciudad se convierten en espacios de libertad. Hay dos tiempos en la historia, uno es el presente, los años 50, un momento gris, en el cual el paso de las estaciones es la única novedad. Aquí se cuenta, de forma lineal, la relación entre Jorge y Elisa. El otro tiempo es el pasado, formado por tres "flash-backs", relacionados entre sí, que narran las historias de amor de los tres hermanos de *Jorge*: *Anita*, *Germán* y *Bárbara*, cuyos recuerdos aún están vivos, y transcurren en el tiempo en el que todo podía suceder, cuando la vida parecía más intensa, más luminosa, con más color. En estos "flash-backs" las historias se fragmentan, de modo que lo que se apunta en una se resuelve en la siguiente. Los dos tiempos están separados por un acontecimiento histórico que dividió la vida de nuestro país, la Guerra Civil, que aparece de forma elíptica.

El pasado es siempre narrado por alguien, y siempre a *Elisa* y *Jorge*. Ellos viven el presente y escuchan el pasado. De ahí la importancia de la palabra, de los diálogos. La imagen hace otra lectura de cada una de las situaciones, de modo que el contraste entre lo que vemos y lo que escuchamos, su conflicto, se convierte en la clave de la película. Los personajes viven la historia mientras que el espectador la observa con distancia, llegando a sus propias conclusiones.

P.D: A destacar la descomunal actuación de **Vicky Peña**, digna de un personaje de Galdós.



99-“The Limits of Control” (Los límites del control)
(2008) Jim Jarmusch



La incluyo no porque esté rodada en España, sino porque es profundamente española, castellana, castiza, que esté localizada en España no es un accidente, no hubiera podido ser rodada en ningún otro país, como mucho en Japón, nuestra alma gemela. Jarmusch vuelve a sus raíces, escarba dentro de sí, y por supuesto no encuentra a un nativo americano, a un indio, encuentra a un manchego, a un extremeño. La mirada de Jarmusch no es la del turista, es la del exiliado que regresa a la madre patria. Jarmusch hace su particular Camino de Santiago, y se revela a sí mismo, y al espectador que le acompaña fascinado, cautivado, en su peregrinaje, las fuentes primigenias, valga la redundante hipérbole, de su mirada, de sus imágenes, el origen del mundo, de su universo. Realizando, objetivamente, su película menos personal, menos jarmuschiana, sin necesidad de ser otro, llevando su propio imaginario al límite, hasta conseguir desdibujarlo. Constatándose de nuevo que a la abstracción, sólo se puede llegar desde el hiperrealismo, que la objetividad, la universalidad, se consigue siendo fiel a uno mismo, a tus tics, y al cine que te gusta. La película remite al propio Jarmusch, sobre todo a “Dead Man”, que es la versión realista de ésta, cambiando a Neil Young por Boris. Tampoco es casual que el protagonista sea uno de los taxistas de “Noche en la tierra”. Jarmusch con “Los límites del control”, cierra el círculo de su cine, un cine de género que se mira a sí mismo desde dentro, con retranca, con respeto, sin caer en la parodia ni en lo metacinematográfico.



Y del que bebe, en la película está la huella, que no la sombra, de “El silencio de un hombre” de Melville, “El amigo americano” de Wenders, “La mujer del Ganges” de Duras, “La ausencia” de Handke, “Vivir su vida” de Godard, “Una mujer dulce” de Bresson, “Carretera perdida” de Lynch, “Chungking Express” de Kar Wai, “El reportero” de Antonioni, y sobre todo “A quemarropa” de Boorman. Sin recurrir al plagio, o al homenaje, no es una influencia, es una presencia, que más que verse, se siente. “Los límites del control” es una declaración de principios, su vademécum, su “Notas sobre el cinematógrafo”, sin necesidad de recurrir a discursos, a simples ilustraciones, al comodín del símbolo, del mito, de la fantasmada. No hay retórica vacía, hueca, hay praxis, confrontación entre las ideas, y los hechos, las imágenes. No se limita a exteriorizar su pensamiento, a base de diálogos, de verborrea, lo más habitual, lo más simple, lo más cómodo, “Teorema” de Pasolini, “La bella mentirosa” de Rivette, “La coleccionista” de Rohmer. Jarmusch no hace una película conceptual, de tesis, Jarmusch sentencia, refranea, predica con el ejemplo. Funde a Sancho con Don Quijote, a Antonio López con Tapies, consiguiendo una película fronteriza, que en lugar de tratar de borrar las barreras entre ficción y realidad con mezclas, con engaños, las elimina haciéndolas más nítidas, repasándolas, como “Blow-Up”, desde la más estricta, pura, ficción, desde la distancia vital justa que aporta la conciencia de la muerte. La película más accesible de Jarmusch, y paradójicamente, la más hermética, la más abierta. El hijo bastardo de Colón, descubre España. El Sur, pierde el Norte.

100-“Los naufragos de la casa quebrada”

(2011) Lorenzo Soler



La distancia entre la inclusión y la exclusión, entre la modernidad y la edad media, puede ser de unos metros, de unos centímetros. Basta con abandonar el bullicioso centro de las ciudades para adentrarse en los barrios periféricos, en los barrios populares. El technicolor de los luminosos del centro se transforma automáticamente en gris posguerra. El bullicio, el dinamismo, la alegría, en aislamiento, en silencio, en soledad. Estamos tan ciegos que creemos que la realidad la constituye lo que vemos con nuestros ojos, fuera, obviando que gran parte de nuestra realidad, la más importante, transcurre de puertas adentro, donde nuestros ojos ya no ven a fuerza de costumbre, de rutina.

Mostrar esas realidades ocultas, silenciadas, es uno de los motivos, por no decir el principal, por el que nació el cine, aunque a gran parte de los directores del cine actual parece que se les ha olvidado, de ahí que insistan, con voluntad de psicópatas, en mostrarnos lo ya conocido, lo ya sabido, con procedimientos ya caducados, como si de un cuento infantil se tratase, en el que hay que repetir todo coma por coma para que el espectador no se vea defraudado, para evitarle cualquier tipo de angustia, de novedad. Fruto de esta actitud conformista, conservadora, escapista, gran parte de la realidad, la que no podemos ver con nuestros propios ojos, nos está vetada, vedada, y sin apenas resistencia, la resignación del más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer.

Lorenzo Soler rompe con este callejón sin salida de la miopía del individualismo, del egocentrismo, del etnocentrismo, mostrándonos otras realidades, otras intimidades, quizás menos espectaculares, sensacionalistas, pero infinitamente más cercanas, verdaderas. Realidades que tenemos a la vuelta de la esquina y que no queremos ver, porque nos devuelven una imagen de nosotros mismos menos idealizada, falsa. La vejez, la exclusión social, la frustración, la impotencia, son espejos en los que no nos gusta vernos reflejados, son espejos a los que tenemos miedo, pánico, y como sucede con la muerte, con los cementerios, los alejamos de la vida, de las ciudades, ojos que no ven corazón que no siente. Gran error, porque ponerse las orejeras, cerrar los ojos como los niños, no aleja los problemas, los peligros, conocerlos, anticiparlos, sí.

El conocimiento atempera la angustia, racionaliza los miedos, relativiza las cosas. El Lorenzo Soler que descubre, por fuera, el barrio abandonado con luz de amanecer, y huye trastornado, no es el mismo Lorenzo Soler del final. El paso de lo general a lo particular, de lo exterior a lo interior, el conocimiento del otro, de los otros, la empatía, le han transformado en alguien más curioso, más tolerante, más sabio, en alguien capaz de discernir, comprender, que tan importante es la muerte de Bin Laden, como el dolor de cabeza de un vecino. Que el misterio, si no se aborda, se convierte en pesadilla, que los miedos, si no se afrontan, se multiplican. Los problemas, las personas, a la luz del sol, son menos inquietantes que con la luz del amanecer. Como diría San Agustín, la verdad es lo que es, y de nada vale hacerse cruces, ignorarla. El primer paso para cambiar las cosas es querer conocerlas. Lorenzo Soler formula las preguntas, y al espectador le corresponde tratar de responderlas, de hacerlas propias.

La ciudad de Lorenzo Soler son los ciudadanos, no las calles, ni los edificios singulares. Sus maravillosos protagonistas no son personajes, son personas, que te hablan de tú a tú, en confidencia, desde una silla de camping colocada en la acera, no desde un púlpito. “Los náufragos de la casa quebrada”, que no los privilegiados náufragos de la calle Providencia, es una película en blanco y negro, en gris, que se recuerda en color, viva.



P.D: “El viaje de los libros”

(2010) Lorenzo Soler



Los libros y los viajes están unidos. Leer es viajar... Pero El viaje de los libros no es eso. No es sólo eso.

Los libros viajeros habitan un Bibliobus y recorren kilómetros en busca de lectores. Pero *El viaje de los libros* no es sólo eso.

Los libros de la biblioteca pública viven con muchas personas, viven en muchas casas. Y roban recuerdos de sus lectores: la marca de una doblez en la esquina de una página, una frase subrayada, una nota a medio borrar, un marca páginas, un ticket de una tienda, la mala fortuna de una mancha quitada a medias... Los libros de la biblioteca pública van engordando sus historias con historias de lectores desconocidos; con otras soledades y otros miedos que reconocemos.

Y eso es lo que nos cuenta *El viaje de los libros*. Las historias de los que leen historias. De los que, libro en mano, se enfrentan a una tierra inmensa, admirable; pero aterradora a veces y a veces triste; muchas veces... Nos cuenta las historias de los que combaten el horror de “un silencio de muerte” embarcándose en libros.

Leemos porque nos morimos.

Leemos porque ser o no ser es una tragedia de campeonato que sufrimos todos antes de averiguar que leer a Shakespeare viste mucho.

Leemos antes de saber que los libros tienen planteamientos, nudos, y desenlaces. Mucho antes de que nos hablen de estructuras, de narradores y de narratarios. Mucho antes de que nos organicen los libros unos en el cajón del Romanticismo, otros en el cajón del Realismo, otros en el del Naturalismo...; y ojito con revolver y no meter cada libro en su cajón correcto...

La literatura no son nombres de autores, ni listados de obras, ni de movimientos literarios. La literatura no son escritores egocéntricos, ni analistas egocéntricos, ni profesores egocéntricos.

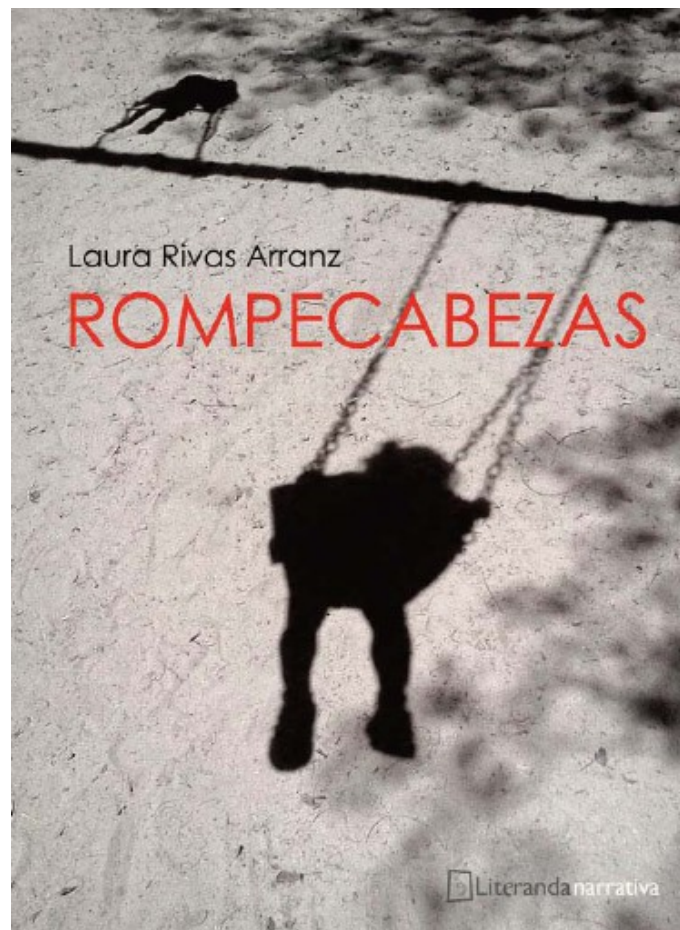
La literatura son los lectores.

Literatura es abrir un libro en los rincones oscuros de nuestras vidas, donde no hay más que soledad y viento, y conseguir entre líneas algo de luz.

A los lectores, a los que han probado a meterse en un libro para curarse, a esos dedica Lorenzo Soler su monumental *El viaje de los libros*.

© **Laura Rivas Arranz**

(publicado originalmente en: <http://laurarivasarranz.blogspot.com.es/2013/09/el-viaje-de-los-libros-de-lorenzo-soler.html>)



El viaje de los libros



La sencillez es bien compleja, que se lo digan a Delibes, a Alberto Cima, a Lorenzo Soler. Las películas de este tipo, las que dan la apariencia de haberse hecho solas, sobre la marcha, son las más difíciles de hacer, de conseguir, y curiosamente las menos valoradas por la crítica. La razón es bien simple, lo sencillo no necesita intermediarios, explicaciones, basta con su visionado, excluye la labor del crítico, del reseñista, no hay nada que interpretar. Se valora lo artificioso, lo aparente, porque salta de ojo, porque puede sistematizarse, pautarse, subrayarse, lo que algunos ignorantes llaman estilo, autoría. Cuando los elementos, los ingredientes, están más ocultos, invisibles, los críticos se quedan en pelotas, son incapaces de ver el mecanismo del juguete, de comprenderlo, y como consecuencia lo achacan al azar, a la casualidad, a la improvisación, al socorrido *deus ex machina*.

Pues bien, ya que la crítica no es capaz de ver, valorar, la complejidad de la sencillez, la complejidad en la sencillez, voy a tratar de desvelar, revelar, la estructura, la forma, oculta, de “El viaje de los libros”, descender al lenguaje, a la gramática cinematográfica, lo que viene siendo leer una película, no sólo verla, un territorio en el que los críticos se sienten huérfanos, impotentes. Como diría el propio Lorenzo Soler, se lo dedico *A los que leen*.

Siendo una película dedicada a los que leen, la película no podía empezar de otra manera que con una persona leyendo, imagen seguida de la sombra del autor, del director, de Lorenzo Soler. Justo lo que es un libro, una película, la sombra, la huella, de su autor, un reflejo, una ficción. La realidad en bruto no la capta ni la cámara, crear implica decidir, escoger, algo completamente incompatible con la supuesta objetividad, neutralidad, del género documental, de la novela costumbrista. Y por supuesto toda sombra, toda creación, tiene su contexto, su espacio, su tiempo. La sombra de Lorenzo Soler aparece sobre un solitario trigal mecido por el viento, un trigal soriano que bien podría serlo mongol, como la música de fondo que lo acompaña, porque no importa tanto la localización específica, como el sentimiento que pretende evocar, el aislamiento, la soledad, la exposición a las inclemencias del tiempo, al impenitente susurro del viento, a la precariedad, levedad, de la vida, lo que Cioran denominaría la tentación de existir.

Es en este contexto rural, campestre, aislado, cercado, donde se desarrolla la película, donde tiene su razón de ser la existencia de los Bibliobuses. Si la cultura no va a Mahoma, será Mahoma quien tenga que ir a buscar a sus interlocutores, siguiendo la línea de las Misiones Pedagógicas instauradas durante la República, que trataban de acercar la cultura, y sus creadores, a las personas que no tenían acceso a ella, a ellos, por cuestiones de pobreza o simplemente de lejanía. Cubiertas las necesidades básicas de subsistencia, cobijo y alimento, la cultura desempeña un lugar primordial en el desarrollo individual, social, de toda persona, hurtar esa posibilidad de crecer, de expandirse, de comunicarse, es mutilar lo más precioso, único, que habita dentro de cada uno de nosotros, un pueblo sin cultura es un pueblo sin alma, sin raíz. Y como no siempre fue así, hasta la llegada de la República la cultura era un lujo, un privilegio, conviene recordarlo, recalcarlo. Cosa que hace Lorenzo Soler intercalando los testimonios de varias personas mayores y jóvenes, pasando del contexto espacial, las bellas imágenes vacías de los pueblos, de las carreteras, nada tienen que ver con el vulgar esteticismo, es su estricta realidad, cotidianeidad, al contexto temporal, tanto presente, como pasado, sirviendo así como contrapunto, como lección de futuro. Futuro desolador, ruinoso, al que la película solo puede contraponer el fugaz paso de una niña corriendo, o unos niños escogiendo libros en el Bibliobus, un pequeño rayo de esperanza al que hay que aferrarse como si fuera el último, porque probablemente lo sea. No es casual que la mayoría de las personas que hablan en la película sean de edad avanzada, el envejecimiento, la despoblación, son los dos grandes problemas del mundo rural, su espada de Damocles, la condena a muerte asegurada.

Pero como dejarse llevar por el catastrofismo, por la nostalgia, es sinónimo de parálisis, de muerte, Lorenzo Soler no se ceba con el pesimismo, con el fatalismo, características profundamente castellanas, y se centra en el presente, el territorio de la vida.

Y el presente no es tan catastrófico, personas mayores que no han perdido la curiosidad, la capacidad de aprender, de sorprenderse, de comunicarse. Personas que aceptan su lógico declive sin victimismos, sin lástima hacia sí mismos, sin recrearse en sus achaques, en sus limitaciones. Personas que tratan de desarrollar sus capacidades, muchas o pocas, sin compararse, medirse con los demás, son su propio listón, un listón que todavía aspiran a seguir elevando. Bibliotecarios que aman su trabajo, que comparten sus conocimientos con los demás, que rebajan la barrera de intimidación, de incompreensión, que supone siempre una estantería llena de libros, desconocidos, para acercarla, rebajarla, a las posibilidades, inquietudes, de cada lector, una labor didáctica que pocos valoran, y que resulta imprescindible, impagable. Jóvenes, maduros, mayores, que no ven el silencio, la soledad, como una condena, como un suplicio, que aspiran a aprender, convivir, con él, con ella. Un aprendizaje de la muerte que dura toda la vida, y que la cultura, la literatura, el cine, hacen más llevadero, placentero.

Y que mejor manera de terminar la película que con un acto de fe, de compromiso con el presente, con la vida, con la cultura, que una secuencia de lectura múltiple, de comunión, en el que todos los protagonistas, todos los libros, se hermanan, se confunden, se funden. Si esto no es complejidad, verdad, que baje Dios y lo lea.



*“Por los caminos del altiplano soriano,
los libros viajan a la velocidad del polen, buscando su destino.
Libros que abren sus alas de golondrina,
entre las manos indecisas, de los habitantes del páramo.
Libros acariciados, deseados, atravesados por la mirada vidriosa
de quienes no perdieron la esperanza y encontraron la paz de las palabras.
Las brujas, las hadas, los sabios, los profetas, los pensadores, los poderosos,
los malhechores, los santos, los esclavos, los solitarios, los convictos,
los que matan, y los que mueren, los resignados, los altivos, los que luchan,
los que maldicen, los que huyen, los que aman, los que odian,
los que vencen, los vencidos.
Aladas criaturas que se multiplican invisibles, proclamando historias,
regalando aventuras, derramando sus vidas sobre las piedras,
sobre los trigales y sobre las conciencias.*

*Los caminos conducen a los confines de la vida, y al final, esperando siempre,
Robinsón Crusoe, el Pequeño Príncipe, el Inspector Poirot, Madame Bovary, Alicia,
Anna Karenina, Oliver Twist, Julio César y Napoleón, el Lazarillo de Tormes y Lisbeth
Salander, Fausto, Don Corleone, y otros muchos amigos, siempre fieles a la cita.”*

Lorenzo Soler

Mayo 2010 - Noviembre 2025